

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La noción de *evidencia* en la escritura de Francis Ponge.
Análisis de la relación entre textualidad y visualidad desde
una perspectiva retórica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rodrigo Cordero Cortés

DIRECTORA

María Lourdes Carriedo López

Madrid
Ed. electrónica 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

TESIS DOCTORAL

**La noción de *evidencia* en la escritura de Francis Ponge.
Análisis de la relación entre textualidad y visualidad
desde una perspectiva retórica.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
EN ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTADA POR
Rodrigo Cordero Cortés.

Director
María Lourdes Carriedo López.

Madrid, 2017

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer aquí, al comienzo, a todos quienes de alguna u otra manera hicieron posible que esta Tesis alcanzara su forma final.

A la Doctora María Lourdes Carriedo López, quien me acompañó en un momento particularmente difícil de esta investigación con la lucidez de unos comentarios con respecto a los cuales espero haber estado a la altura.

Al Doctor Javier del Prado Biezma cuyas clases en el Máster en Estudios Literarios están en el origen de esta investigación.

A la Doctora Evangelina Soltero Sánchez, sin cuya ayuda a la distancia habría sido imposible la presentación de esta Tesis.

Al Doctor Fernando Pérez-Villalón, Director del Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile, quien me dio la oportunidad de dictar seminarios de investigación a partir de los contenidos de esta Tesis, y que me permitieron reflexionar en la práctica de la discusión en clases en torno a muchos de los problemas que espero haber resuelto en ella.

Al poeta y editor Edmundo Garrido, amigo entrañable, santiaguino y madrileño por adopción, cuyas conversaciones me acompañaron constantemente en la soledad de este trabajo.

A mis padres, Julio y Clara, con quienes la deuda siempre será infinita.

A Javiera, mi mujer, por ser quien es, y a Laura y a Javier, mis hijos, por el tiempo que dejé de brindarles.

INDICE

RESUMEN.....	9
ABSTRACT.....	14
INTRODUCCIÓN GENERAL.....	20
PRIMERA PARTE: La noción de <i>enárgeia</i> en la crítica interartística contemporánea.....	41
I. La noción de <i>enárgeia</i> en Jean Hagstrum.....	43
II. La noción de <i>enárgeia</i> en Wendy Steiner.....	50
III. La noción de <i>enárgeia</i> en Murray Krieger.....	58
1. El impulso <i>ekphrástico</i> como deseo semiótico por el signo natural.....	59
2. El epigrama, la <i>ékphrasis</i> y el emblema como instancias verbales de interacción con lo visual.....	64
IV. La crítica interartística contemporánea y la escritura de Francis Ponge.....	74
SEGUNDA PARTE: El origen retórico de la noción de <i>enárgeia</i>.....	79
I. Definición general de la noción de <i>enárgeia</i>	80
II. La noción de <i>enárgeia</i> en Aristóteles.....	83
III. La noción de <i>enárgeia</i> en los tratados retóricos antiguos.....	91
IV. La <i>enárgeia</i> o <i>evidentia</i> retórica y la escritura de Francis Ponge.....	107
TERCERA PARTE: El sustrato retórico de la noción de <i>evidencia</i> en la escritura de Francis Ponge.....	116
I. Una retórica de lo particular.....	117
II. La nueva retórica pongeana.....	127
III. La geometría no euclidiana y la práctica de la pintura moderna.....	135
IV. El problema de la forma plástica y la noción de figura en Ponge.....	146
V. La retórica como figura del mundo.....	163
CUARTA PARTE: La noción de evidencia en la escritura de Francis Ponge.....	172
I. La noción de evidencia en «Le martyre du jour, ou "contre l'évidence prochaine"».....	174
1. Una evidencia que enmascara.....	174
2. La problematización de la mirada y el personaje filtro.....	180

3. El deseo de una visión plena y transparente.....	182
4. La evidencia y el problema de la mediación.....	193
II. Hacia una poética de la evidencia: de «Le martyre du jour» a «L'Œillet».....	199
1. El tomar partido por las cosas y el carácter mudo de los objetos.....	202
2. La infidelidad de los medios de expresión y la apuesta por lo relativo.....	207
3. Las sentencias como horizonte de perfección del lenguaje: proverbios, máximas y oráculos.....	212
4. Los lugares comunes del lenguaje y el trabajo de los pintores.....	222
III. La noción de evidencia en «L'Œillet».....	229
1. Una «estética objetiva»: «L'Œillet» y «Berges de la Loire».....	230
2. La «evidencia muda oponible».....	235
3. La retórica resuelta del clavel.....	252
4. La «verdad de evidencia» y la motivación de las palabras.....	257
IV. La noción de evidencia en los textos de Argelia.....	268
1. «My Creative method» y los textos de Argelia.....	268
1.1 Los textos de Argelia como diario de viaje: el modelo pictórico de la <i>pochade</i>	271
1.2 La evidencia y la expresión adecuada de un color.....	278
2. El «clima de evidencia» como experiencia reveladora.....	285
2.1 Una estética de lo simple.....	288
2.2 La dificultad de lo simple como resorte de la escritura.....	295
3. Una escritura entre la definición y la descripción.....	300
3.1 La valoración negativa de las ideas y la valoración positiva de las definiciones.....	302
3.2 El inventario del mundo de los objetos y la puesta en crisis del conocimiento heredado.....	309
3.3 La apuesta pongeana por un nuevo género de escritura.....	314
4. La «evidencia concreta»: el mundo exterior y la escritura.....	322
4.1 La evidencia concreta de los objetos del mundo exterior.....	325

4.2 La evidencia concreta de los objetos literarios.....	330
4.3 La palabra «hors des significations» y el modelo de las inscripciones latinas.....	337
4.4 El carácter concreto de la significación.....	345
4.5 La significación de las palabras y las tres dimensiones de los objetos literarios.....	351
4.6 La comunicación entre el mundo de los objetos y el mundo de las palabras.....	360
5. La evidencia poética y la explicación del poema.....	369
5.1 Ponge y Sócrates.....	371
5.2. La propiedad de los términos.....	377
5.3 La perfección del poema.....	383
5.4 La doctrina del signo natural y el trabajo sobre el medio de expresión.....	386
5.5. Los mecanismos del trabajo de expresión.....	392
6. Los dos tipos de evidencia.....	398
6.1 La evidencia extraña y el misterio indescriptible de los objetos.....	402
V. La noción de evidencia en <i>La Fabrique du pré</i>.....	413
1. Los senderos de la creación.....	418
2. La noción de evidencia y la reflexión sobre las artes.....	441
CONCLUSIÓN.....	458
BIBLIOGRAFÍA.....	468

RESUMEN

La presente investigación propone una lectura de la obra de Francis Ponge a partir de la operación de la figura retórica de la *evidencia* (o *enárgeia*, según su denominación griega).

Su objetivo es determinar el significado y el alcance de dicha operación, de acuerdo a la premisa de que la noción de evidencia desempeña un papel clave en la escritura pongeana por cuanto se sitúa en la base de su interés por la pintura y, en general, por la visualidad.

En particular, la tesis plantea que la escritura pongeana implica una transformación de la antigua figura retórica de la evidencia, cuyo dar a ver ya no busca producir una imagen mental en la imaginación del receptor, sino que concede una importancia crucial al trabajo ejercido sobre el medio material de la palabra en la restitución de la presencia sensible del objeto de emoción. Ese trabajo se revela como un proceso de modelado de la materia verbal que se muestra en permanente movimiento hacia una forma, sin que esta última alcance necesariamente una forma final.

La posibilidad de plantear una lectura de este tipo no solo se fundamenta en el interés manifiesto que Francis Ponge expresa por las categorías de la antigua retórica y por la necesidad de su reactualización, sino también en que él mismo utiliza explícitamente el término «evidencia» para referirse a una «virtud de la expresión» que constituye el horizonte hacia el cual se dirige su escritura.

Desde la perspectiva de la retórica antigua, la noción de evidencia se entiende como un mecanismo verbal de visualización muy específico mediante el cual el orador hacía aparecer un objeto o una acción ante la imaginación del receptor de una manera

tan *vívida* que este último asumía la condición de un testigo ocular o presencial de ese objeto o de esa acción.

Ese carácter visual explica por qué la retórica antigua y, más tarde, la tradición conocida bajo la denominación «ut pictura poesis», consideraron la noción de evidencia como la piedra de toque o fundamento para la comparación entre la pintura y la poesía. Esa tradición terminó por elaborar con el tiempo un cuerpo de doctrina según el cual la pintura y la poesía establecieron entre sí un conjunto de relaciones susceptible de ser organizado en una serie de oposiciones binarias: artes temporales y artes espaciales, signos arbitrarios y signos motivados, secuencialidad y simultaneidad, movimiento y estasis, carácter mediado y carácter inmediato, elocuencia y mutismo, legible y visible, etc.

Siguiendo la argumentación propuesta por W.J.T. Mitchell, la presente investigación plantea que la escritura pongeana pone en escena y problematiza esas oposiciones. El fundamento de este planteamiento radica en que la complejidad de la postura que asume la escritura pongeana frente a la imagen y frente a la palabra no se resuelve en un cuadro fijo de oposiciones sino que, en una suerte de dialéctica inestable o de rizo, esa escritura introduce continuamente un elemento desestabilizador apenas parece haber establecido entre ellas una analogía o una comparación.

En este sentido, el lugar de privilegio que Francis Ponge concede a la escritura en el plano de una jerarquía entre las diversas artes solo puede comprenderse a partir de la reflexión que esa misma escritura plantea acerca de la práctica de la pintura moderna. En otras palabras, la tesis propone que la transformación pongeana de la antigua figura retórica de la evidencia está condicionada por la reflexión que el mismo Francis Ponge desarrolla acerca de dicha práctica, a la vez que por la reflexión que esos mismos

artistas desarrollaron acerca de su propia práctica como proceso que problematiza el estatuto de la pintura entendida como ilusión de la realidad.

En principio, se puede afirmar que el interés pongeano por la noción de evidencia se sitúa en el centro de su proyecto de escritura de acuerdo a su deseo de establecer una relación directa –no mediada– con el mundo, tal como la tradición asumía que presuntamente hacían las imágenes. Sin embargo, la diferencia fundamental que existe entre el uso pongeano de la noción de evidencia y el uso por parte de las retóricas antiguas radica en que ese deseo ya no está dirigido a la capacidad de la pintura para ofrecer una representación o un reflejo de los objetos o de las acciones, sino al medio pictórico en cuanto tal, cuya materialidad y posibilidad de manipulación por parte de los pintores resultan más evidentes que en el caso del medio poético.

Por esta razón, se puede afirmar que la noción de evidencia, tal como la entiende Ponge, no pretende representar la imagen mental de un objeto sensible ante la imaginación del receptor, sino que presentar de manera sensible el proceso textual de su producción, asumiendo los obstáculos con los que se encuentra al intentar cumplir ese objetivo, e incluso, la misma imposibilidad de alcanzarlo, con lo cual la noción de evidencia adopta el carácter dinámico de un dar a ver que se muestra él mismo en el acto de su realización. Pero con ello, además, el uso pongeano de la noción de evidencia incorpora un aspecto que no estaba presente en el uso retórico antiguo, y que consiste en la importancia que adquiere la materialidad del medio verbal en la pretensión de restituir la presencia sensible del objeto.

En este sentido, el uso pongeano de la noción de evidencia retoma dos aspectos que ya desde antiguo plantearon problemas teóricos. Por una parte, la simultaneidad espacial de la imagen mental que es el producto final de la operación de la evidencia tendía entrar en conflicto con el flujo temporal de la secuencia verbal. Por otra parte, la

aparición de la imagen mental propia de la evidencia parecía exigir que el aspecto sensible de la palabra –su significante gráfico y sonoro– desapareciese para permitir la aparición del objeto o de la acción en la imaginación del receptor, con lo cual la función de la palabra quedaba identificada con el aspecto inteligible de su significado.

De este modo, el carácter imperfecto que asume la escritura pongeana en su intento por restituir verbalmente el objeto de emoción, supone un giro fundamental en el dar a ver implicado en la antigua figura de la evidencia.

Este giro no solo permite comprender la tensión que la escritura pongeana establece entre la composición de textos cerrados, definitivos o perfectos y la composición de textos abiertos, inacabados o voluntariamente imperfectos, sino también la tensión que esa escritura establece entre su voluntad de ofrecerse como una representación de la realidad y su voluntad de plantearse ella misma – problemáticamente– como un objeto material que forma parte de esa realidad.

De este modo, el uso pongeano de la noción de evidencia retoma a su manera un aspecto central de la reflexión en torno a dicha noción tal como aparece definida en los antiguos tratados retóricos, y que consiste en la propuesta de un vínculo estrecho entre el arte y la realidad, o entre el arte y la vida.

Desde esta perspectiva, la presente investigación plantea que la transformación o la reactualización por parte de la escritura pongeana de la antigua figura de la evidencia no solo integra la participación de otros sentidos corporales que no se limitan exclusivamente a la operación de la vista en la descripción de una experiencia que se ofrece, en última instancia, como una revelación corporal o multisensorial, sino también que esa transformación o reactualización excede los límites que circunscriben el ámbito exclusivo de la retórica, para desplazarse hacia el ámbito de una reflexión epistemológica y moral.

Por otra parte, si el uso pongeano de la noción de evidencia expresa el deseo de acceder a una fórmula verbal «indudable», «infalible», «irrecusable», «decisiva» o «definitiva», al mismo tiempo reafirma el carácter siempre inacabado de todo de discurso frente al riesgo de la clausura del sentido por parte de una palabra cuya autoridad pudiera poner fin a ese intercambio permanente que implica toda comunicación.

De este modo, si el uso pongeano de la noción de evidencia expresa el propósito de dar cuenta verbalmente de la donación del objeto ante la sensibilidad del individuo y de la emoción que esa donación produce en esa misma sensibilidad, ese propósito expresa en última instancia el deseo de comprender el mundo y su funcionamiento como una manera de permanecer integrado a él.

Palabras clave: Francis Ponge, evidencia (*enárgeia*), relaciones texto-imagen, retórica, poética.

ABSTRACT

This investigation proposes a reading of the work of Francis Ponge that focuses on the operation of the rhetorical figure of *evidence* (or *enárgeia* according to its Greek name).

Its objective is to determine the meaning and the import of this operation, starting from the premise that the notion of evidence plays an important role in Ponge's writing due to its position at the base of his interest in painting and on visuality in general.

In particular, this thesis proposes that Ponge's writing implies a transformation of the ancient rhetorical figure of evidence, in which this figure's showing no longer seeks to produce a mental image in the imagination of the receiver, but rather focuses on the crucial importance of the work on the material medium of the word as a way of restituting the sensitive presence of the object of emotion. That work is revealed to us as the crafting process of the verbal material shown as a permanent movement towards a form, without reaching necessarily a final shape.

The possibility of offering this type of reading is not only rooted in the interest that Ponge expresses in the categories of ancient rhetoric and in the need of its renewal, but also in the fact that he himself utilizes explicitly the term «evidence» to refer to a «virtue of expression» which constitutes the horizon towards which his writing is directed.

From the perspective of ancient rhetoric, the notion of evidence is understood as a very specific verbal mechanism of visualization through which the speaker makes an object or an action appear in the imagination of the receiver in such *vivid* manner, that the receiver assumes the condition of an actual eyewitness of that object or action.

This visual character explains why ancient rhetoric and, later, the tradition known as «ut pictura poesis», considered the notion of evidence a corner stone or base for the comparison between painting and poetry. Over time that tradition ended up creating a body of doctrine according to which painting and poetry established among themselves a group of relationships capable of being organized in a series of binary oppositions: temporal and spatial arts, arbitrary and motivated signs, sequence and simultaneity, movement and stasis, mediated character and immediate character, eloquence and mutism, legible and visible, etc.

Following the argument proposed by W.J.T Mitchell, this investigation suggests that Ponge's writing puts in scene and problematizes those oppositions. This approach assumes that the complexity of the stance that Ponge's writing takes with respect to the image and the word comes from the fact that it is not resolved in a fixed pattern of oppositions but in a sort of unstable dialectics that continuously introduces a destabilizing element whenever it seemed to have set up a stable analogy or comparison between them.

In this sense, the privileged place that Francis Ponge concedes to writing in a hierarchy between different arts can only be understood starting from the reflection that this same writing proposes about the practice of modern painting. In other words, this thesis proposes that Ponge's transformation of the ancient rhetorical figure of evidence is conditioned by the reflection that Ponge develops about the practice of painting, and at the same time by the reflections that those same painters developed about their own practice as a process that questioned the status of painting understood as an illusive imitation of reality.

In principle, one could affirm that Ponge's interest for the notion of evidence is at the center of his writing project according to his desire of establishing a direct

relation –without mediation- with the world, just as images were assumed to do traditionally. Nevertheless, the fundamental difference between the Pongean use of the notion of evidence and the ancient rhetorical use of that figure lies in the fact that this desire is not realized through the painting's capacity to offer a representation or a reflection of the objects or actions, but through the pictorial medium itself, whose materiality and manipulation possibilities in hands of the artists are much more evident than in the case of the poetic medium.

For this reason one can affirm that the notion of evidence, as it is understood by Ponge, does not seek to represent the mental image of a sensitive object in front of the receiver's imagination, but to present to the senses the textual process of its production, assuming the obstacles that he encounters when intending to achieve that goal, and even, the impossibility of achieving it. Thus the notion of evidence acquires the dynamic character of a showing that shows itself in the act of realization. Furthermore, the Pongean use of the notion of evidence explores an aspect that was absent from ancient rhetorical use, since the materiality of the verbal medium acquires a central role in the attempt to restore the object's sensual presence.

In this sense, the Pongean use of the notion of evidence returns to two aspects that even in Antiquity presented theoretical problems. On one hand, the spatial simultaneity of the mental image produced by the figure of evidence used to generate a conflict with the temporal flow of the verbal sequence. On the other hand, the appearing of the mental image inherent to the evidence seemed to require that the sensitive aspect of the word –its graphic and aural signifier- would disappear to allow the appearance of the object or the action in the receiver's imagination, with which the function of the word remained identified with the intelligible aspect of its meaning.

In this way, the imperfect character that the Pongean writing assumes in its intent of verbally restoring the object of emotion, supposes a fundamental turn in the showing implied in the ancient figure of evidence.

This turn not only allows us to understand the tension that the Pongean writing establishes between the composition of closed, definitive or perfect texts, and the composition of open, not finished or voluntarily imperfect texts, but also the tension that writing establishes between its wish to offer itself as a representation of reality and its wish to establish itself –problematically- as a material object that partakes of that reality.

In this way, the Pongean use of the evidence retakes in its own way a central aspect of the meditation around that notion just like it appears defined in the ancient rhetorical treatises, and it consists in the proposal of a closed tie between art and reality, or between art and life.

From this perspective, this investigation proposes that the transformation or renewal that Pongean writing presents of the ancient rhetorical figure of evidence not only integrates the participation of other senses, not limited exclusively to vision in the description of an experience offered ultimately as a corporeal or multisensorial revelation, but also that this transformation or renewal exceeds the limits that surround the exclusive domain of the rhetoric, moving towards the domain of a moral and epistemological reflection.

Furthermore, even when the Pongean use of the notion of evidence expresses the desire of arriving to an «unquestionable», «infallible», «irrevocable», «decisive», or «definitive» verbal formula, it also reaffirms the always unfinished character of any discourse against the closure of meaning by a word whose authority could put an end to the permanent exchange implied in communication.

Therefore, if the Pongean use of the notion of evidence expresses the purpose of giving a verbal account of the donation of the object in front of an individual sensitivity and the emotion that the donation produces in that same sensitivity, that purpose ultimately refers to the desire of understanding the world and its functioning as a way of remaining integrated in it.

Key words: Francis Ponge, evidence (*énargeia*), text-image relationships, rhetoric, poetics.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La posibilidad de establecer una relación entre la escritura de Francis Ponge (Montpellier, 1899–Bar-sur-Loup, 1988) y las artes visuales ha sido objeto de interés por parte de la crítica desde una fecha tan temprana como aquella que corresponde a la publicación de *Le Parti pris des choses* (1942).

En este marco, la crítica se ha referido a la relación de esa escritura con distintos artistas visuales (Chardin, Cézanne, Braque, Picasso, Fautrier) o con distintas escuelas o movimientos pictóricos (cubismo, arte bruto, arte informal), ha levantado el inventario de un léxico compartido («taller», «paleta», «*pochade*», «naturaleza muerta», «paisaje», «borrador» o «boceto»), y ha abordado aquello que Bernard Vouilloux denomina como una «reflexión continua sobre las "correspondencias" entre las artes» (1977: 146).

Y, en efecto, no cabe duda de que la escritura pongeana se interesa de maneras muy diversas no solo por «lo pictórico», sino también por aquello que habría que denominar, de manera más general, como «lo visual».

De este modo, junto a la crítica de arte, a los textos inspirados por una pintura o una escultura específicas, o que se proponen directamente como *ékphraseis*, a los textos ilustrados por artistas o a las obras en colaboración, y al uso de reproducciones de imágenes en sus cuadernos de escritura, habría que añadir la escritura por parte de Ponge de epigramas y de caligramas, el recurso a las diversas posibilidades de ofrece la tipografía, la caligrafía y la disposición de las palabras sobre la superficie de la página, y el uso sostenido de los distintos mecanismos que permite el iconismo y, en general, la motivación del signo verbal.

La presente investigación asume estos aspectos, pero se sitúa en un plano distinto, pues no se propone plantear una relación entre la escritura pongeana y una obra

de arte o un artista en particular, ni tampoco establecer una comparación entre esa misma escritura y una escuela o movimiento artístico específicos, sino que apunta a aquello que, por decirlo así, está en la base del interés pongeano por las artes visuales y, en general, por la visualidad.

El proyecto de escritura de Francis Ponge se puede describir desde una perspectiva general en términos del intento por restituir verbalmente la presencia de un objeto sensible o de la emoción que ese objeto ha producido en la sensibilidad del individuo con toda la inmediatez del primer encuentro.

Ponge insiste muchas veces en este propósito, desde un texto temprano como «Raisons de vivre heureux» (1928-1929), pasando por «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence» (1941) y los denominados textos de Argelia (1947-1948), hasta un texto de madurez como *La Fabrique du pré* (1960-1970). Una de las formulaciones más precisas de este propósito se encuentra en las anotaciones del 8 de abril de 1955 de *Pour un Malherbe*, que describen el instante en que se produce ese encuentro: «Au moment dont je parlais, celui de la rencontre, tout immédiatement et d'un seul coup est donné (...). On a une intuition complète, nette et précise. On voit nettement ce qu'il faut faire. Il s'agit de ne jamais renoncer à cette vision-nette-là» (II, 218).

Esta pretensión, por cierto, no es exclusiva de la escritura pongeano. Al contrario, desempeña un papel fundamental en muchos otros proyectos poéticos, en particular en aquellos de vanguardia que, de alguna u otra manera, se plantean como un esfuerzo deliberado por recobrar la intensidad de un instante previo a la fijación del poema en escritura, por restablecer una armonía remota que se juzga perdida entre las palabras y las cosas y, de modo más general, por volver a reunir el arte y la vida. A juicio de Peter Bürger, como se sabe, el propósito de devolver el arte a su praxis social

constituye una de las características más notables de los movimientos de vanguardia frente a la autonomización del arte operada por el orden social burgués.

En este sentido, la relación que existe entre el proyecto de escritura pongeana y las vanguardias históricas es innegable. Y, sin embargo, una de sus particularidades reside en que su protesta en contra de ese orden social que considera execrable no se traduce en una evasión hacia los ámbitos de la irracionalidad o del azar, ni en la revalorización de una cultura no europea, ni en una negación de la tradición del arte *en su totalidad*, sino que se inscribe de manera explícita en el marco de una reactualización y de una transformación de los recursos verbales de la antigua retórica.

Desde esta perspectiva, el objetivo de esta tesis consiste en proponer una lectura de la obra de Francis Ponge a partir de la operación de la noción retórica de *evidencia* (o *enárgeia*, según su denominación griega)¹.

La retórica antigua entendió la noción de evidencia como un mecanismo verbal de visualización muy específico mediante el cual el orador hacía aparecer un objeto o una acción ante la imaginación del receptor de una manera tan *vívida* que este último asumía la condición de un testigo ocular o presencial de ese objeto o de esa acción.

Dicho de otra manera, la noción retórica de evidencia asumía que la palabra posee la capacidad de producir imágenes mentales en la imaginación del receptor, y que el carácter vívido de esas imágenes opera la apertura de un campo donde se confunden ilusión y realidad. El carácter vívido de esas imágenes era entendido como un indicador de la vida, es decir, de la presencia inmediata del objeto o de la acción representadas ante la imaginación del receptor como si ese objeto o acción tuviesen una existencia

¹ La relación que existe entre el proyecto de escritura pongeana y los movimientos de vanguardia se puede apreciar claramente cuando se compara la noción de evidencia tal como la comprende Ponge y esa misma noción tal como la comprende Paul Éluard en «L'évidence poétique» (1937). La condena a un orden social execrable y la búsqueda de un acceso inmediato a la realidad es común, no obstante, si la búsqueda de Éluard se orienta hacia la imaginación y la escritura automática, en cambio, la búsqueda de Ponge se orienta hacia aquello que denomina como «*réson*» (*L'Écrit Beaubourg*: II, 902), es decir, una «racionalidad poética».

efectiva en la realidad. De acuerdo a una de sus formulaciones más sintéticas, la retórica antigua denominó ese carácter *vívido* como *graphikês enargeías*, es decir, como *vivacidad pictórica* (Plutarco, 1936: 503).

Esta es la razón que explica que la retórica antigua no solo reconociera en la evidencia una noción que se sitúa en el cruce de lo verbal y de lo visual, sino también que la tradición conocida como «ut pictura poesis» haya considerado dicha noción como la piedra de toque o fundamento para el establecimiento de una comparación entre la poesía y la pintura.

Dado que el carácter vívido de la imagen mental que produce la evidencia se asumió como característico de la imagen material que produce la pintura, entonces, la retórica antigua asumió igualmente que la pintura constituye un modelo para el uso de la palabra, según el cual esta última debiese intentar hacer suyos los atributos que esa misma tradición concedía a la primera.

A partir de las alusiones o analogías que se encuentran en las fuentes platónicas y aristotélicas, o que se condensaron en una frase o un aforismo cuyos ejemplos canónicos son las máximas del poeta griego Simónides de Ceos (*la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante*) y del poeta latino Horacio (*como la pintura, la poesía*), esa tradición se organizó con el tiempo en un cuerpo de doctrina según el cual la pintura y la poesía establecen relaciones de semejanza y de diferencia.

Esas relaciones fueron reunidas primero por la tradición del *paragone* y, luego, sistematizadas por el pensamiento estético temprano y por la semiótica en una serie de oposiciones binarias que se sitúan en el plano general del funcionamiento de los distintos sistemas de signos, según su capacidad para representar porciones diversas de la realidad: artes temporales y artes espaciales, signos arbitrarios y signos motivados, secuencialidad y simultaneidad, movimiento y estasis, carácter mediado y carácter

inmediato, elocuencia y mutismo, legible y visible, etc. Estos son algunos de los atributos que dicha reflexión suele conceder, respectivamente, a la palabra y a la imagen.

Los atributos que la tradición del «ut pictura poesis» concede a la palabra y a la imagen son, ciertamente, discutibles y problemáticos. Los estudios visuales tienden en la actualidad a relativizar esas oposiciones prestando atención a sus fundamentos convencionales, culturales o ideológicos (Mitchell: 1986a). Pero, por esta misma razón, la importancia de esas oposiciones no radica tanto en que efectivamente describan el funcionamiento de las palabras y de las imágenes, como en que expresan la manera en que Occidente ha deseado entender ese funcionamiento como un reflejo de las relaciones que él mismo establece entre los signos y el mundo o entre la cultura y la naturaleza. «Ideologemas», los llama W.J.T Mitchell (1994b: 157), que más que indicar algo acerca de las cualidades sustanciales de las palabras y de las imágenes, indican algo de nosotros mismos y de los valores que concedemos a las relaciones de alteridad en cuanto actos de apropiación o de exclusión.

Lo esencial de esta perspectiva es, en consecuencia, reflexionar sobre cómo funcionan las palabras y cómo funcionan las imágenes en contextos de prácticas específicas, históricamente situadas, prestando atención a los distintos modos de imbricación que se pueden establecer entre ellas, los cuales no tienen por qué limitarse a un cuadro fijo de oposiciones, ni a un tipo de relación restringido únicamente a las semejanzas y las diferencias. En este sentido, W.J.T. Mitchell propone entender esos distintos modos de imbricación en términos de la noción de «extranjero residente» [*resident alien*] (1994b: 157), es decir, de una relación de mutua subversión de acuerdo a la cual tanto la palabra como la imagen encuentran en sí mismas al acecho a su opuesto verbal o visual (1986b: 43).

Desde este punto de vista, el problema que plantean las relaciones entre la palabra y la imagen no solo se establece *entre* las artes verbales y las artes visuales, sino *dentro de* cada una de las artes y de sus medios individuales. Por esta razón, cuando Mitchell argumenta que puede considerarse que «todas las artes son artes "compuestas"» y que «todos los medios son mixtos», su apuesta apunta a descentrar el sistema teórico presuntamente neutro que se sitúa en la base de una propuesta comparatista tradicional (Mitchell, 1994a: 94-95). Pero, en este plano, claro está, la palabra ya no es una palabra oral, cuya recepción es auditiva, ni sus imágenes son imágenes mentales, sino que la palabra es escritura, es decir, una palabra cuyo medio es literalmente visible al modo de una imagen material:

Mirado desde cualquiera de sus lados, desde el lado de lo visual o desde el de lo verbal, el medio de la escritura deconstruye la posibilidad de una imagen pura y de un texto puro, así como la oposición entre las (letras) "literales" y las (imágenes) "figurativas" de las que depende. La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la "imagentexto" encarnada (Mitchell, 1994a: 95).

El interés de Ponge por la pintura no necesita, como decimos, ser demostrado. No obstante, la relación que su escritura establece con ella y, en general, con la imagen visual, está lejos de ser simple o unívoca. Esto se puede apreciar cuando se revisan algunos pasajes donde Ponge se refiere a la imagen.

Por una parte, de una manera muy tradicional, la imagen tiene la facultad de hacer presente lo ausente y, en consecuencia, proporciona al observador una ubicuidad que está fuera de su alcance siempre limitado al aquí y al ahora de su existencia. El origen del gusto humano por las imágenes radicaría, en consecuencia, en que estas últimas satisfacen el deseo de *tener frente a los ojos* aquello que se añora y que se desea

reconocer² («Braque ou un méditatif à l'œuvre»: II, 699). La pintura se ofrece a una mirada inmediata –*sin lectura*–, que produce un sentimiento de placer en el individuo – un «cambio de estado»–, que es el mismo que producen los objetos del mundo exterior (*L'Écrit Beaubourg*: II, 899). Según otros textos, ese carácter inmediato no obedece a que la pintura sea capaz de *representar* mejor los objetos del mundo exterior, sino a que el *medio* pictórico está compuesto literalmente, según Ponge, por una materia –fibras vegetales y polvos minerales– que es la misma materia de la que está compuesto ese mundo³ («Braque ou un méditatif à l'œuvre»: II, 717-718). El sentimiento que produce la pintura, por su parte, aparece descrito en ocasiones en términos de una emoción –un «sanglot»– cuya intensidad es tal que puede constituir un acontecimiento fundamental en la vida de un individuo⁴ («Braque ou un méditatif à l'œuvre»: II, 709). La buena pintura –afirma también Ponge– es aquella con respecto a la cual, en su mutismo, nunca será posible decir algo satisfactorio («Notes sur "Les Otages". Peintures de Fautrier»: I, 97-98).

Pero, por otra parte, la imagen puede también asumir el papel de una máscara que oculta más de lo que muestra («La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence»: I, 425). Y, sobre todo, la pintura está circunscrita al ámbito del espacio y nada puede expresar del tiempo, es decir, de aquello que Ponge denomina como «la categoría mayor, a la que se relaciona la vida» («Deux textes sur Braque»: II, 670). Las imágenes pictóricas son fijas o inmóviles, y en esto consiste su condena. Una condena que, por cierto, a juicio de Ponge, los mejores pintores son capaces de conjurar y de transformar en mérito (II, 670).

² Esta idea se encuentra también en «Raisons de vivre heureux» (I, 198), «L'objet, c'est la poétique» (II, 658) y «De la nature morte et de Chardin» (II, 666)

³ Este argumento se encuentra también en «Pour Roger Dérioux» (II, 693) y «Note hâtive à l'éloge d'Ébiche» (II, 741).

⁴ Ponge narra también esta experiencia en «Deux textes sur Braque», escrito con ocasión de la muerte del pintor francés (II, 674).

Ahora bien, si la postura de Ponge con respecto a la imagen visual está lejos de ser simple o unívoca, lo mismo ocurre con su postura con respecto a la palabra.

Por una parte, al menos en principio, su escritura se define en términos de la búsqueda de una expresión más firme y más propia, que sea capaz de suplir o de compensar las insuficiencias de la palabra oral. Al menos en principio, porque Ponge parece encontrar en la oralidad también un aspecto pragmático, o incluso performativo, que permite la valoración de aquello que denomina como la «palabra en estado naciente» o «verbalización en acto» (Ponge en Sollers: 97-98). El modelo material que ofrece el medio de la pintura, por otra parte, permite afirmar que la palabra escrita es un objeto con tres dimensiones al igual que los objetos del mundo exterior («La pratique de la littérature»: I, 675-676). En este contexto, la palabra escrita posee una dimensión fónica o sonora, una dimensión gráfica o visual (que permite considerar la palabra escrita como una imagen material que se despliega sobre la superficie de la página), y una dimensión semántica. Según esta última, el significado de las palabras –sus raíces etimológicas– se ofrece como una profundidad que se retrotrae en el tiempo, cuya densidad o espesor se revela espacialmente en las páginas y las columnas de los diccionarios.

Entre estas tres dimensiones, la más importante es la significación porque, a juicio de Ponge, constituye el rasgo distintivo y la superioridad de la palabra en comparación con los otros medios de expresión. Y, sin embargo, la significación constituye, al mismo tiempo, al igual que el espacio para la pintura, la principal condena de la palabra, porque esa significación se convierte muy pronto en idea o en ideología. De este modo, así como los mejores pintores son capaces de conjurar la condena del espacio, Ponge afirma igualmente que el trabajo de escritura ha de estar orientado a

conjurar la condena que impone la significación de las palabras⁵ («E. de Kermadec»: II, 722).

Según Bernard Vouilloux, el argumento que afirma que tanto el pintor como el poeta son capaces de revertir la condena que imponen respectivamente sus medios de expresión es aquello que permite situar la reflexión pongeana en el marco de la discusión acerca de las «correspondencias entre las artes». En este sentido, la reflexión pongeana se ofrecería, a su juicio, como una versión más refinada y compleja de la tradición, sistematizada por Lessing, que distingue entre las condiciones *a priori* que rigen el medio pictórico (el espacio) y las condiciones *a priori* que rigen el medio poético (el tiempo). Desde esta perspectiva, la diferencia fundamental que existiría entre la reflexión de Ponge y la de Lessing consistiría, según Vouilloux, en que para el primero «no se trata tanto de oponer, según el criterio de sus condiciones formales *a priori*, prácticas sustancializadas en arte (la Música, la Poesía, la Pintura), como de distinguir, según el criterio de opciones formales *a posteriori*, prácticas temporalizantes o espacializantes, internas a cada dominio artístico» (Vouilloux, 1977: 138-139).

Ahora bien, pese a su interés en situar la reflexión pongeana en el marco de las correspondencias entre las artes, el mismo Vouilloux no puede sino constatar que esas correspondencias se revelan más bien como una «disimetría que funda una jerarquía» (1977: 132). Porque una correspondencia precisa exigiría que, así como el espacio constituye la condena de la pintura, el tiempo constituya la condena de la poesía. Es cierto que, al menos en una ocasión, Ponge se refiere explícitamente a la posibilidad de que el poeta pueda revertir la temporalidad que impone el medio lingüístico («Ce petit plâtre inachevé à la gloire de Fenosa en avril 1965»: II, 690), pero en ninguna ocasión el tiempo aparece considerado como una condena tal como ocurre con el espacio. Como

⁵ Esta idea aparece también en «La pratique de la littérature» (I, 675-677).

bien dice el mismo Vouilloux, «el espacio se plantea como el principal acusado en un proceso del cual el tiempo está exento. El tiempo prima sobre el espacio» (1977: 133). Y, no obstante, Ponge afirma también que «el espacio es, de alguna manera, la profecía de nuestro destino en el tiempo» (en Dahlin, 1980: 279).

Desde nuestra perspectiva, la complejidad que caracteriza la postura pongeana frente a la imagen, pero también, como hemos visto, frente a la palabra, no se resuelve, en consecuencia, en el establecimiento de unas «correspondencias entre las artes», sino en aquello que podríamos denominar como una dialéctica inestable o una suerte de rizo o de bucle que lleva de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen sin detenerse nunca. Quizás como aquello que Michel Foucault llama «una relación infinita» (2009: 19) o Jean-Luc Nancy una «oscilación distinta» (2005), la posición pongeana frente a la imagen y frente a la palabra introduce continuamente un elemento desestabilizador apenas parece haber establecido entre ellas una analogía o una comparación.

Quizás no exista otro argumento que permita comprender mejor esta complejidad que aquel que afirma, precisamente, la superioridad de la palabra por sobre los restantes medios de expresión. Porque si, por una parte, Ponge fundamenta esa jerarquía en la dimensión semántica de las palabras, por otra, comprende esa misma dimensión mediante su comparación con un pote de pintura sucia, usada y reutilizada, a la vez que identifica el *proceso* implicado en el trabajo del poeta sobre la materia espesa que ofrece esa misma significación con el *proceso* implicado en el trabajo del pintor en su taller⁶ («La pratique de la littérature»: I, 677). No en el taller de cualquier pintor, por cierto, sino de aquel cuyo trabajo se muestra, a su vez, como un proceso que se despliega en el tiempo y que logra, en consecuencia, vencer la condena que impone la condición espacial que rige su propio medio de expresión. Un trabajo pictórico que, por

⁶ Este argumento aparece también en «Aragon, grand poète "décadent"» (II, 1048-1049) y en «Les écuries d'Augias» (I, 192).

otra parte, es el mismo que al romper con las leyes de la geometría euclidiana que rigen el espacio en perspectiva de la pintura tradicional, no solo se ofrece como modelo para la fundación de una nueva retórica, sino también para el ejercicio de una práctica de la escritura que pone en valor el proceso de producción de la obra por sobre la obra terminada.

En este sentido, si Ponge puede afirmar la superioridad de la palabra por sobre los restantes medios de expresión solo puede hacerlo porque su propia reflexión sobre la palabra ha pasado por la experiencia de la reflexión sobre el «extranjero residente» que insistentemente la acecha. Como si de alguna manera, el conocimiento de ese otro o la experiencia que pasa por el conocimiento de esa otredad fuese el requisito indispensable para acceder al conocimiento de lo más propio.

Cabe preguntarse, en consecuencia, si acaso la misma noción de evidencia no es expresión de ese acecho.

La evidencia retórica es, por cierto, un enclave visual al interior de la palabra. Pero la evidencia retórica no solo implica que la palabra posee la facultad de producir imágenes, sino que encuentra en esas imágenes su función más propia. Una función en la que, de alguna manera, esa palabra se eclipsa ante aquello que ya no es ella misma, y que permanece irreductible a ella.

Quizás por esta razón, la noción de evidencia retórica planteó ya desde antiguo problemas teóricos. Dos de ellos están, a nuestro juicio, en el centro de la escritura pongeana. Por una parte, la simultaneidad espacial de la imagen mental que es el producto final de la operación de la evidencia tendía a entrar en conflicto con el flujo temporal de la palabra. Un conflicto que se puede formular en términos de la oposición entre lo inmóvil y lo móvil, entre lo terminado o acabado y aquello que siempre está en curso de realizarse, o bien, según la terminología aristotélica de Wilhelm von

Humboldt, entre las nociones de *ergón* y de *enérgeia*. Por otra parte, la aparición de la imagen mental propia de la evidencia parecía exigir que el aspecto sensible de la palabra –su significante sonoro y gráfico– desapareciese para permitir la aparición del objeto o de la acción en la imaginación del receptor, con lo cual la función de la palabra quedaba identificada exclusivamente con el aspecto inteligible de su significado.

En este sentido, se puede afirmar que la poética pongeana está cruzada por el conflicto que plantea la noción misma de evidencia, el cual se traduce en el plano de su escritura en la tensión nunca resuelta entre dos modelos literarios: un modelo que apunta a cuajarse en una fórmula y un modelo que apunta a la formulación; un modelo que apunta a la composición de textos cerrados, definitivos o perfectos y un modelo que apunta a la composición de textos abiertos, inacabados y voluntariamente imperfectos.

La valoración del carácter imperfecto –es decir, literalmente, inacabado– de la escritura en su intento por restituir verbalmente el objeto de emoción, supone un giro fundamental en el dar a ver implicado en la antigua figura de la evidencia. Este giro consiste en que la noción de evidencia ya no se propone como objetivo representar la imagen mental de un objeto sensible en la imaginación del receptor, sino que presentar de manera sensible el proceso textual de su producción, asumiendo los obstáculos con los que se encuentra al intentar cumplir con ese objetivo, e incluso, la misma imposibilidad de alcanzarlo, con lo cual adopta el carácter dinámico de un dar a ver que se muestra él mismo en el acto de su realización. Pero con ello, además, la noción de evidencia incorpora un aspecto que no estaba presente en el uso retórico antiguo, y que consiste en la importancia que adquiere la materialidad del medio verbal en la pretensión de restituir la presencia sensible del objeto.

Por esta razón, nuestra pregunta de investigación apunta a la posibilidad de considerar si la escritura pongeana no implica acaso precisamente una transformación

de la antigua figura retórica de la evidencia, cuyo dar a ver, en consecuencia, ya no buscaría producir una imagen mental en la imaginación del receptor, sino que concedería una importancia crucial al medio material de la palabra en la restitución de la presencia de su objeto. De este modo, el uso pongeano de la noción de evidencia respondería a la premisa, fundamentalmente moderna, de que la manera más literal – nunca mejor dicho– que tiene la palabra para dar a ver no es borrarse a sí misma para permitir la aparición del objeto, sino tomar consciencia de que ella misma es imagen material, es decir, escritura –letra o grafismo– que se despliega con toda evidencia sobre la superficie de la página.

Es en este sentido que la evidencia pongeana retoma, entonces, su interés por la pintura, pues la condición material del medio de expresión de esta última y el trabajo invertido en su manipulación por parte de los artistas resulta más *evidente* que en el caso del medio de expresión de la poesía. Pero si la comparación tradicional con la pintura se basaba en la capacidad de las palabras para producir una imagen mental del objeto que fuese equivalente en vivacidad y presencia a la imagen material que muestra un cuadro, en cambio, el trabajo de expresión tal como lo entiende Ponge no solo introduce la posibilidad de que las palabras produzcan ellas mismas una imagen material de ese objeto, sino que también problematiza la ilusión que está en la base de esa equivalencia. Pues, en la medida en que ese trabajo de expresión se revela como un proceso, al mismo tiempo pone en entredicho la noción de imagen entendida como algo fijo y acabado.

Aunque la crítica ha identificado hace mucho la importancia que tiene la retórica en la escritura pongeana, no ha ocurrido lo mismo con el papel que desempeña en ella la noción retórica de evidencia. No tanto porque esa crítica no haya reparado en el valor que Ponge concede en general a dicho término, sino porque ha solido pasar por alto su operación como un término técnico muy específico de la tradición retórica, o bien,

porque habiendo reconocido esa operación específica, no la ha desarrollado suficientemente. En este último caso, por otra parte, la crítica se ha limitado casi exclusivamente al estudio de los escritos pongeanos sobre arte.

Bernard Beugnot, por ejemplo, niega explícitamente la posibilidad de considerar los escritos pongeanos sobre arte desde la perspectiva de las nociones de *ékphrasis* o de *hipotiposis*. La razón de ello radicaría en que dichos textos no pretenderían «poner con palabras la obra frente a los ojos, [ni] despertar una representación visual», sino que más bien propondrían «una lectura de las intenciones del artista y de la ley de constitución de su obra, es decir, de su poética implícita», la cual a menudo confirmaría, como una suerte de reflejo, la propia poética pongeana (1990: 66).

Bernard Vouilloux, por su parte, descarta que los textos de *L'Atelier contemporain* sean descripciones de cuadros. Por este motivo, prefiere utilizar la expresión *effet tabulaire* (1990: 151) en lugar de *hipotiposis* (o su traducción francesa «tableau») para una escritura que, a su juicio, reconoce la imposibilidad de un propósito que ella misma se plantea, a saber, el de establecer una «conexión automática entre los elementos icónicos representados y el discurso denominativo-descriptivo que esos elementos convocan» (1990: 45). El punto central de la argumentación de Vouilloux consiste en que la noción de *hipotiposis* implicaría necesariamente que los medios materiales tanto de la pintura como de la escritura –en suma, afirma Vouilloux, la noción de *trabajo*– pasen desapercibidos para producir «una ilusión de realidad», «una transparencia de la representación, [que] nunca toma en cuenta las palabras porque elimina la opacidad de la presentación» (1990: 45). Por esta razón, afirma Vouilloux, la noción de *effet tabulaire* se adecuaría mejor a una escritura que, al entrar en el taller del pintor, incorpora en sí el trabajo ejercido sobre los medios de representación, ofreciendo

de este modo una nueva forma de dar a ver sus objetos en el proceso de su elaboración escritural.

Como se puede apreciar, tanto la objeción de Beugnot como la objeción de Vouilloux se fundamentan en la imposibilidad de considerar la escritura de Ponge desde la perspectiva tradicional de la noción retórica de evidencia o de sus términos afines (*ékphrasis*, *hipotiposis*, *tableau*). En el caso de Beugnot, porque dicha escritura no produciría una representación visual de su objeto, es decir, una imagen mental del mismo, sino que más bien ofrecería una interpretación de ese objeto. En el caso de Vouilloux, porque el trabajo sobre la materialidad del signo lingüístico que caracteriza a la escritura pongeana sería irreconciliable con la transparencia del signo lingüístico que constituiría el requisito indispensable para la producción de la ilusión de realidad que caracteriza a la *hipotiposis*.

En este sentido, podría argumentarse que las objeciones de Beugnot y de Vouilloux pasan por alto una parte importante de la reflexión contemporánea acerca de la evolución de los mecanismos de visualización de la antigua retórica.

James Heffernan, por ejemplo, plantea que la diferencia fundamental entre aquello que denomina *ékphrasis* clásica y aquello que denomina *ékphrasis* contemporánea reside precisamente en que esta última no pretende producir una ilusión de realidad, sino que problematiza el concepto mismo de ilusión, con lo cual «convierte la descripción de la obra en una consideración del proceso de producción de la obra [*work's making*]» (1993: 155). El resultado de este cambio consiste, a su juicio, en que la *ékphrasis* contemporánea presta especial atención a la auto-referencialidad del signo lingüístico y a la meditación por parte del poeta acerca de lo que piensa y siente

mientras contempla la pintura, es decir, introduciría un elemento altamente interpretativo, y no ya exclusivamente descriptivo, en su rendición verbal del objeto⁷.

Serge Gavronsky, en cambio, parece adoptar una posición más cercana a esta cuando decide denominar con el término *hipotiposis* precisamente el trabajo pongeano sobre la materialidad gráfica del medio escritural.

La argumentación de Gavronsky parte de la base de que la escritura pongeana tendría como objetivo contrarrestar la pérdida incontestable que la palabra escrita habría sufrido en el plano de su eficacia expresiva. Por esta razón, el fundamento de la escritura pongeana se situaría en la necesidad de restablecer una presunta relación originaria entre la palabra y el objeto que designa, mediante el trabajo sobre el medio sonoro, semántico y visual de la palabra, que equivale a la «presentación material» del objeto al interior del lenguaje (en Bonnefis, 1977: 309).

Esa necesidad se manifestaría de muy diversas maneras, entre las cuales se encuentra la noción de *hipotiposis* entendida en términos de una escritura que ya no solo representa un objeto, sino que ella misma se concibe como un objeto: «Esta nueva economía textual conduce a una concretización de las letras mismas, donde el grafismo retoma una función identificante, verdadera *hipotiposis* que "expone de una manera tal que la acción parece desarrollarse y la cosa ponerse frente a nuestros ojos", como lo describe Cicerón» (en Bonnefis, 1977: 317-318).

No obstante, aunque se refiere explícitamente a la noción de *hipotiposis*, Gavronsky afirma que la pérdida de eficacia de la palabra tiene su origen en su separación con respecto a la música –y no con respecto a la imagen–, y su

⁷ Según Heffernan, el fundamento de este cambio se situaría en que la *ékphrasis* contemporánea estaría marcada por la mediación implicada por la observación de las obras de arte por parte del poeta en el contexto de la exposición museal, «la cual, ciertamente, incluye las palabras que rodean a las imágenes que vemos, comenzando por sus títulos [desde los cuales] nos movemos hacia los apuntes curatoriales en las paredes del museo, las entradas de los catálogos, a las publicaciones sobre la exhibición, a las explicaciones que invariablemente acompañan a las reproducciones, y a las páginas de la historia del arte» (1993: 139). Ver a este respecto la respuesta de Lilian Louvel a Bernard Vouilloux (Louvel, 2013).

argumentación apunta hacia otros derroteros, pues su objetivo es establecer una relación entre las reflexiones en torno al lenguaje de Nietzsche y de Ponge.

Finalmente, el estudio de Paul J. Smith constituye una excepción en el conjunto de la crítica pongeana, porque es el único que presta atención a un hecho insoslayable: el mismo Ponge es quien utiliza el término «evidencia» para referirse específicamente al efecto que su escritura pretende producir en el receptor. En este sentido, Smith cita uno de los pasajes de «My creative method» donde Ponge aborda dicho término en cuanto «virtud propia de la expresión», específicamente, aquel que corresponde a las anotaciones del 30 de enero de 1948:

À quoi se rapporte cette évidence? A une vertu propre de l'expression (du moyen d'expression)? Oui sans doute en un sens, mais en un sens seulement. Elle se rapporte également à une convenance, à un respect, à une adéquation (voilà le plus délicat) de cette expression (par rapport à elle-même absolument parfaite) à la perfection propre de l'objet (ou d'un objet) envisagé (I, 530, cit. por Smith, 2004: 24).

El objetivo de la propuesta de Smith apunta a situar explícitamente la obra de Ponge en la tradición de la retórica clásica y, más particularmente, en la tradición del elogio paradójico. Desde esta perspectiva, el sub-género del elogio paradójico no solo proporcionaría a la escritura pongeana su temática (objetos insignificantes o cotidianos, no tradicionalmente poéticos), sino también su estructura (por ejemplo, la presencia al inicio del texto de un exordio que asume la trivialidad del objeto de elogio como una dificultad a vencer) y su estilo (bajo o humilde, de acuerdo con la condición del objeto y con la propia postura que adopta el autor frente a él). Este es el contexto en que la noción de evidencia constituye, a juicio de Smith, un recurso importante que la escritura pongeana tomaría prestado directamente de la retórica antigua.

Es interesante notar que Smith, por otra parte, se refiere específicamente a la confusión terminológica en torno a la noción de evidencia que se puede apreciar en los tratados retóricos antiguos y que, a su juicio, explicaría que autores como Bernard

Beugnot nieguen que las nociones de *ékphrasis* y de *hipotiposis* resulten pertinentes para analizar la escritura pongeana. En este sentido, a juicio de Smith, la noción de evidencia estaría estrechamente ligada a la puesta en práctica por parte de Ponge de una retórica de lo particular que, para alcanzar el objetivo expresado en la máxima «una forma retórica por objeto», no duda en emplear «ciertos artificios tipográficos» y los recursos propios del mimetismo: «Esta "retórica por objeto" persigue en el fondo el mismo objetivo que la *hipotiposis*: la descripción busca imitar el objeto –mimetismo propio a toda *evidentia*, a toda *hipotiposis* (...). El ideal pongeano de la representación directa, incluso visual del objeto, no difiere de la vieja *hipotiposis* más que por los medios empleados para llevarla a cabo» (2004: 24-25).

La presente investigación se organiza en cuatro partes. La primera parte ofrece una exposición acerca de la noción retórica de evidencia desde la perspectiva de la crítica interartística contemporánea. La segunda parte aborda la noción de evidencia tal como esta aparece definida en los tratados retóricos y poéticos antiguos, a la vez que identifica las características específicas que esos tratados atribuyen a su operación.

La reflexión occidental acerca de las relaciones entre la palabra y la imagen tiene una historia vastísima. A esa historia se suma la gran diversidad de enfoques desde los cuales esas relaciones han sido abordadas. Los estudios comparativos suelen comenzar indefectiblemente con el relato de esa historia. Por esta razón, estas dos primeras partes pretenden cumplir una doble función: por un lado, situar esas relaciones en un campo de estudio bien delimitado y, en seguida, comprender cómo una noción que proviene de la reflexión retórica de la Antigüedad resulta pertinente para el estudio de una poética como la de Francis Ponge. En este último sentido, la relación que se establece entre los términos parónimos de *énargeia* y *énérgeia* resulta fundamental para comprender aquello que se suele denominar como la poética objetual pongeana.

La tercera parte de esta tesis sitúa la noción de evidencia en el contexto de la reflexión que desarrolla el mismo Ponge acerca de la retórica. Esta parte nos permitirá comprender en qué consiste el interés pongeano por la retórica, las implicaciones de su propuesta acerca de la necesidad de fundar una nueva retórica, y en qué medida esa propuesta está relacionada con una reflexión sobre la práctica artística, y sobre el papel que esta última desempeña en el ámbito del conocimiento y, en general, de la cultura. En este sentido, la propuesta pongeano acerca de la necesidad de fundar una nueva retórica de acuerdo a las leyes una «geometría no euclidiana» ofrece la oportunidad para establecer una primera relación entre la escritura y la pintura, en el marco de una práctica artística que ha abandonado el ámbito de la representación. Desde esta perspectiva, la noción de «forma plástica» se plantea como clave para la comprensión del uso pongeano del término «evidencia» en la medida en que intenta dar cuenta de la tensión que se establece entre una concepción de la expresión artística considerada como obra terminada o perfecta y una concepción de la expresión artística considerada como proceso en continuo movimiento hacia una forma final.

La cuarta parte, finalmente, es la más extensa de esta investigación, y aborda propiamente la operación de la noción de evidencia en la escritura de Francis Ponge. Para ello, propone un recorrido por los diversos usos específicos que esa escritura concede a dicha noción desde un texto temprano como «Le Martyre du jour (ou contre l'évidence prochaine)», pasando por «L'Œillet» y los textos de Argelia, hasta un texto tardío como *La Fabrique du pré*, entre otros.

Este recorrido nos permitirá apreciar que la noción de evidencia no siempre desempeñó la misma función en la poética pongeano, y que esa función está en el centro de la toma de partido por las cosas teniendo en cuenta las palabras que caracteriza su escritura a contar de la publicación de *Le Parti pris des choses*. Por otra parte, este

recorrido nos permitirá apreciar también en qué medida el uso pongeano de la noción de evidencia permite comprender los aspectos centrales de su poética, así como las complejas relaciones que esta última establece con la pintura y, en general, con la visualidad.

PRIMERA PARTE: LA NOCIÓN DE *ENÁRGEIA* EN LA CRÍTICA INTERARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

«Donner l'illusion de la vie avec du matériau inanimé c'est l'artifice de l'art».

Armand Ponge –padre del poeta–. Feuillet manuscrite de 1922 (Cit. por Thibaudau, 1967: 237).

Entre la diversidad de estudios contemporáneos acerca de las relaciones interartísticas, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958) de Jean H. Hagstrum ofrece un buen punto de partida para identificar algunos de los aspectos esenciales de las relaciones entre la palabra y la imagen visual.

Esta decisión se fundamenta particularmente en el hecho de que la investigación de Hagstrum es la primera en centrar su estudio en la noción griega de origen retórico denominada *enárgeia* para explicar la relación estrecha entre arte y realidad que se encuentra en el origen de la comparación interartística, y en proponer una terminología y una clasificación para las relaciones entre la poesía y las artes visuales («pictorialismo», «literatura icónica», «literatura *ekphrástica*»).

Por otra parte, la línea de investigación inaugurada por Hagstrum ha sido retomada por estudios posteriores, entre los que se cuentan *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (1982) de Wendy Steiner, y *Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign* (1992) de Murray Krieger⁸.

La importancia de estas dos investigaciones radica principalmente en que proyectan la reflexión de Hagstrum en torno a la noción de *enárgeia* y del vínculo estrecho entre arte y realidad más allá de la esfera de la poética y de la retórica antiguas,

⁸ A continuación, todas las citas en castellano de las investigaciones de Hagstrum, Steiner y Krieger son nuestras.

hacia el ámbito de la poesía de vanguardia del siglo XX, prestando atención a los problemas que implica la apelación a las artes visuales por parte de la poesía, e incorporando categorías que provienen del estudio del funcionamiento de distintos tipos de signos.

La investigación de Steiner, en particular, es la primera en plantear la relación problemática que se establece entre el término *enárgeia* y el término *enérgeia* en el contexto de un desplazamiento en la significación de la noción de imitación (desde el objeto imitado al medio de imitación), que estaría en la base del surgimiento de una poesía que, en su búsqueda de una representación que sea inmediata, ya no pretende representar un objeto, sino convertirse ella misma en un objeto.

Por otra parte, la investigación de Steiner, junto con proponer el cruce interartístico como clave de comprensión para una corriente importante en la poesía de vanguardia del siglo XX, aborda la tensión que se establece entre dos tipos de «evidencia», una poética o sensible y otra inteligible, que sería el resultado del paulatino alejamiento del uso poético del lenguaje con respecto a una norma de claridad, a la vez que advierte acerca del problema que ese alejamiento implica en la representación poética de la realidad.

La investigación de Krieger, por su parte, comparte con la investigación de Steiner el interés por la poesía de vanguardia, de modo que retoma diversos aspectos que ya se encontraban en esta última, aunque los dota de un alcance histórico y estético mayor.

Entre estos aspectos se encuentran el lugar central que ocupa la noción de *enárgeia* en la postulación de un vínculo estrecho entre literatura y realidad, según el cual la poesía se pone en búsqueda de una inmediatez que solo parece alcanzable desde una perspectiva visual; la importancia creciente que adquiere el medio de representación

sobre el objeto de representación en la configuración de una poesía cuyos signos adquieren una materialidad sensible; y el papel que desempeña en ello la noción de *enérgeia*, aunque esta vez considerada en el contexto del poema de vanguardia entendido como *unidad orgánica*.

Ese alcance estético e histórico mayor es el resultado del principal argumento de Krieger, que consiste en que la búsqueda de una representación inmediata del objeto se eleva a la categoría de principio sistemático, cuyo rastro es susceptible de ser seguido en toda historia de la literatura de Occidente, y cuya operación determina diversas modalidades de la relación entre lo espacial y lo visual, entre los signos motivados y los signos arbitrarios, entre la imagen y la palabra (epigrama, *ékphrasis*, emblema), en el marco de la aparición de un arte dominante (la pintura, la música) al cual la literatura apelaría según los diversos periodos estéticos.

I. La noción de *enérgeia* en Jean Hagstrum.

Tal vez influido por el hecho de que la expresión *sister arts* posee una amplia tradición en el ámbito de la literatura escrita en inglés, Hagstrum parte de la base de que la historia de las relaciones entre la literatura y las artes visuales es la más importante en cuanto volumen y extensión en el conjunto de todas las comparaciones interartísticas.

En términos estrictos, el interés de Hagstrum está dirigido explícitamente a la poesía neoclásica inglesa. Sin embargo, los capítulos dedicados a autores como John Dryden, Alexander Pope y Thomas Gray, solo ocupan la segunda parte del libro, mientras que la primera, en cambio, se propone elucidar cuáles son los orígenes de lo que el autor considera como una característica fundamental de esa poesía, a saber: su *pictorialismo*. Más adelante, volveremos sobre este término.

The Sister Arts se propone como una investigación «sobria», basada en «ejemplos concretos», y alejada del *impresionismo* que implica toda apelación a un «aire de familia» o a la noción de «*Zeitgeist*» (1958: xiv-xv), que tanta repercusión tuvo a partir de los estudios de Heinrich Wölfflin acerca del Renacimiento y el Barroco⁹. En consecuencia, su preocupación principal está enfocada en aquello que, a su juicio, constituye el nexo fundamental entre la literatura y las artes visuales, y cuya formulación inicial es la siguiente: «la poesía se aproxima a la pintura en su capacidad de producir imágenes [*imagery*]», en las «imágenes pictóricas» [*pictorial images*] que constituyen su «aspecto visual» [*visual side of poetry*] (Hagstrum, 1958: xv).

Cuando en estos pasajes iniciales de su estudio Hagstrum habla de la «capacidad de producir imágenes» o del «aspecto visual» de la poesía, se está refiriendo a la denominación retórica de *enárgeia*. Este término ocupa, a su juicio, un lugar tan importante en la comparación entre la literatura y las artes visuales que fundamenta esencialmente toda comparación interartística (Hagstrum, 1958: 65).

En este sentido, si Horacio y Plutarco son relevantes en el ámbito de esa comparación por haber legado los dos *loci classici* fundamentales de la misma, a juicio de Hagstrum, a esa relevancia se suma otra incluso mayor, y que consiste en haber propuesto un vínculo estrecho entre arte y realidad, un naturalismo artístico en términos tan estrictos, cuyo énfasis en la semejanza entre objeto y obra actualmente puede parecer ingenuo¹⁰.

⁹ En este sentido, el libro de Hagstrum se sitúa en el polo opuesto a *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* de Mario Praz (1979), donde este último autor declara desde un comienzo su intención de abandonarse libremente al *Zeitgeist*. Sobre la influencia de Wölfflin en los estudios interartísticos, ver: René Wellek (1974).

¹⁰ Parece existir consenso acerca de la necesidad de este realismo ingenuo para la operación de la *enárgeia*. Ver, por ejemplo, Krieger: «Hago notar entre paréntesis aquí que la concepción de la imagen como signo natural descansa en una asunción ingenuamente "realista" de una relación aproblemática entre la pintura y su objeto de imitación. Conforme esta concepción no tiene en cuenta la factura de la pintura mimética como un asunto de pigmento y tela, pasa por alto el uso de estos materiales para crear una ilusión óptica de los objetos y personas. La doctrina estrecha y literal de la *ékphrasis* parecería requerir esta noción primitiva de lo pictórico como ingenuamente representacional» (1992: 12).

Hagstrum define el término *enárgeia* como «el poder que las imágenes visuales verbales [*verbal visual imagery*] poseen para poner frente al auditorio el objeto mismo o la escena descrita», y lo traduce al inglés como *pictorial vividness*, es decir, como «vivacidad pictórica», afirmando que dicho término se encuentra en operación siempre que la literatura se entiende como la «restitución fiel» [*faithful rendition*] de la vida y de la naturaleza» (1958: 10-11). Otra de sus formulaciones es la siguiente: la «reproducción vívida y semejante a la vida [*vivid and lifelike reproduction*] del detalle natural en el arte verbal» (Hagstrum, 1958: 62).

En consecuencia, dado que la noción de *enárgeia* implica el deseo de aproximarse en el arte verbal a la vivacidad del mundo real, entonces, la pintura pasa a ser el modelo de la literatura en cuanto se asume que aquella establece una relación de proximidad mayor que esta última con respecto al mundo sensible. En este sentido, Hagstrum agrega: «De hecho, la estrecha relación entre arte y realidad es la que valida al arte, y esta relación se encarna más propiamente en la pintura que en cualquier otra forma de expresión estética. Así, pues, la pintura se convierte en arte ejemplar y en guía por cuanto posee una fuerza moral [*moral force*] de la que a menudo las otras artes carecen» (1958: 10).

Una vez que Hagstrum ha establecido que la noción de *enárgeia* constituye la piedra de toque de las relaciones entre la literatura y las artes visuales, en cuanto recurso que sirve para producir la impresión en el receptor de un vínculo tan estrecho entre arte y realidad que crea la ilusión de estar en presencia del objeto mismo, entonces, procede a distinguir tres modalidades que puede adoptar esa comparación. La más importante para su estudio es, como hemos señalado, el «pictorialismo literario», al que añade, digamos, a modo de sub-modalidades, la poesía y la prosa «icónicas» y la «literatura *ekphrástica*».

Por *pictorialismo literario*, Hagstrum entiende aquellas obras que son susceptibles de ser traducidas en pintura o en alguna otra arte visual, pero no en razón de su parecido con una pintura en particular o con el estilo de una escuela pictórica determinada, sino porque sus «detalles principales, su manera y su orden de presentación pueden imaginarse como una pintura o una escultura» (1958: xxii). Y agrega: «El detalle visual constituye lo pictórico, pero no es *per se* lo pictórico. Tal detalle debe estar ordenado en un modo pictórico. En consecuencia, no resulta legítimo llamar pictórico a lo que es meramente visual» (Hagstrum, 1958: xxii). Lo pictórico en un medio verbal implica necesariamente, a su juicio, dos tipos de reducción: la del movimiento a la estasis (o algo que sugiera tal reducción), y la del significado o concepto a lo que Hagstrum denomina *visibilia*¹¹.

En cambio, por *literatura icónica* Hagstrum entiende las descripciones literarias de obras de arte visual, y reserva el uso específico del término *ékphrasis* para aquellas que «suministran voz y lenguaje al objeto artístico que, de otro modo, permanecería

¹¹ Wendy Steiner critica la generalidad de esta definición de pictorialismo ofrecida por Hagstrum, aunque no ofrece otra en su lugar: «Esta definición, cauta como es, pasa por alto muchos problemas cruciales. ¿De qué modo un escrito podría copiar una pintura o una escuela de pintura? ¿Cómo podría un escritor eliminar la secuencia temporal de la literatura? (...). Los argumentos en torno al *ut pictura poesis* de los siglos XVII y XVIII están plagados de peticiones de principio de este tipo» (Steiner, 1982: 228-229). James Heffernan, en cambio, ofrece una terminología alternativa: «Como punto de partida para mi propia teoría de la *ékphrasis*, propongo una definición simple en forma aunque compleja en sus implicaciones: *ékphrasis es la representación verbal de una representación visual*. Esta definición (...) permite distinguir entre la *ékphrasis* y otros dos modos en que la literatura y las artes visuales se reúnen: el pictorialismo y la iconicidad. Lo que distingue estos dos últimos modos con respecto a la *ékphrasis* es que ambos apuntan principalmente a representar objetos naturales y artefactos más que obras de arte representacionales. No hay duda de que el pictorialismo y la iconicidad pueden *evocarnos* una representación gráfica. El pictorialismo genera en el lenguaje efectos similares a aquellos que crean las imágenes [vgr. enfoque, encuadre y barrido]. Pero en este caso se representa *con la ayuda* de técnicas pictóricas, y no las imágenes mismas (...) La iconicidad es más compleja que el pictorialismo, porque incluye la sonoridad, todo tipo de relaciones internas, así como de propiedades visuales. (...) Al igual que el pictorialismo, la iconicidad visual implica usualmente una referencia a la representación gráfica, pero, una vez más, la poesía icónica no pretende representar *imágenes*, sino que imita la forma de las imágenes en orden a representar objetos naturales. Estos tres términos –*ékphrasis*, *pictorialismo* e *iconicidad*– no son mutuamente excluyentes. Un poema *ekphrástico* puede utilizar técnicas pictóricas para representar una imagen y puede ser impreso con una figura que se asemeje a la pintura que representa verbalmente. Pero la *ékphrasis* difiere tanto de la iconicidad como del pictorialismo, porque representa explícitamente la representación misma» (Heffernan, 1993: 3-4).

mudo»¹² (Hagstrum, 1958: 18). En general, la literatura icónica se caracteriza porque el poeta contempla una obra de arte real o imaginaria, la describe y, de alguna forma, responde a ella, no solo declarando su admiración, sino también las razones de esa admiración o de su postura frente a ella, y el papel que desempeña el lenguaje en relación con ella.

Por su parte, vale la pena destacar la relación originaria que Hagstrum establece entre la noción de *ékphrasis* y el género o sub-género del epigrama, cuyo significado original se refiere a una inscripción en verso esculpida sobre una estatua, una tumba, una urna o una columna funerarias. La importancia de la tradición del epigrama radica en que sus versos permiten que ese monumento acceda a la voz y se dirija al viandante que se detiene para contemplarlo. En otras palabras –afirma Hagstrum– los epigramas «proclaman la noción de que la obra de arte merece elogio porque ha creado la ilusión de realidad» (1958: 23).

Desde esta perspectiva, los epigramas completan aquello que ha sido realizado por la obra de arte visual y que, de lo contrario, habría permanecido mudo, lo cual constituye la piedra de toque del arte en la medida en que la materia ha sido conquistada en orden a producir una obra que compite en presencia física con la naturaleza. En este sentido, Hagstrum enfatiza el hecho de que la tradición posterior del epigrama, pese a haber cobrado independencia con respecto a la obra de arte visual, nunca habría perdido del todo la relación con su origen¹³.

¹² James Heffernan discute este argumento de Hagstrum, afirmando que el suministrar voz a un objeto mudo no constituye una condición necesaria de la *ékphrasis*, sino solo «uno de los diversos recursos que no requieren estar todos presentes en cada poema o pasaje ekphrástico» (Heffernan, 1993: 6). Krieger, por su parte, critica la definición de *ékphrasis* ofrecida por Hagstrum por ser demasiado estrecha (Krieger, 1992: 6).

¹³ A propósito de los epigramas, Hagstrum cita el célebre estudio de Paul Friedländer y Herbert B. Hoffleit, *Epigrammata: Greek Inscriptions in Verse* (1948). Más o menos contemporáneo al estudio de Hagstrum es el artículo de Leo Spitzer, «The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar» (1969). El volumen más completo que conozco acerca del estudio de los epigramas es *Brill's Companion to Hellenistic Epigram* (2007).

De este modo, Hagstrum establece una serie de tres presupuestos estéticos que, a su juicio, operan en aquello que él mismo denomina la «buena poesía pictórica» (1958: xx). A continuación, primero los formularemos esquemáticamente (en *itálicas*) e, inmediatamente, añadiremos un breve comentario a cada uno.

a) *Además del argumento recurrente que afirma que la comparación interartística se funda sobre la base de la imitación de la naturaleza, resulta igualmente importante considerar ese otro tipo de imitación según el cual un arte también puede imitar a otro arte, con el que puede compartir el mismo medio de imitación, o bien, utilizar uno distinto.*

En otras palabras, siguiendo la terminología de la *Poética* aristotélica, la comparación interartística no solo incumbe al «objeto de imitación» –de donde surge el léxico compartido entre literatura y artes visuales (*tableau*, paisaje, retrato, etc.)–, sino también y sobre todo al «medio de imitación». Esta distinción, que a primera vista tal vez puede parecer trivial, es de suma importancia por cuanto constituye el eje en torno al cual ha girado la comparación interartística en la modernidad, al menos desde Lessing (2001) en adelante, ya sea para argumentar la irreductibilidad de las diversas artes, o bien, para justificar la propia posibilidad de su comparación.

b) *La facultad poética de producir imágenes [imagery] resulta más efectiva cuando opera metafóricamente que cuando lo hace de una manera meramente descriptiva o imitativa de la realidad visual.*

Este argumento constituye un aspecto importante en el ámbito de la comparación interartística, a saber, aquel que pondera negativamente a la descripción literaria como mero virtuosismo técnico, prescindible, cuya extensión, al menos teóricamente, puede ser infinita, y que se aboca a reproducir con todo detalle un objeto o una imagen material. El origen de este argumento se remonta, al menos, a la

distinción establecida por Lessing en el *Laocoonte* entre «fantasía poética» y «cuadro poético» (2001: 146), según la cual la imagen proporcionada por un poema no es aquella susceptible de ser trasladada a la tela por el pintor, sino aquella que haga sensible su objeto ante la imaginación del receptor. Esa imagen verbal no implica en grado alguno la representación de todos los detalles del objeto, los cuales, al contrario, pueden opacar esa representación. En el centro de esta distinción, por cierto, está la propia noción de *enérgeia*.

c) *El pictorialismo representa la operación del antiguo principio crítico de la difficulté vaincue, esto es, el valor que resulta de la superación de las desventajas y del dominio del obstáculo que impone el propio medio de representación.*

Este argumento resulta fundamental a la hora de analizar la configuración de uno de los aspectos decisivos de la comparación interartística: el *paragone* o competición entre las artes. El principio de la *difficulté vaincue* implica en este contexto que aquel arte que se propone conseguir el efecto estético propio de otro arte deberá *forzar* su medio de representación para suplir esa desventaja comparativa. La consecuencia directa de este esfuerzo es una mayor consciencia de la resistencia que ofrece la materialidad del medio de representación propio, consciencia que parece surgir precisamente de su confrontación con otro medio.

Como resulta evidente, ese esfuerzo puede desembocar en dos actitudes: el elogio por el éxito alcanzado en la transformación de la materia, o bien, por decirlo así, la melancolía del fracaso y el reconocimiento de la superioridad del medio expresivo del otro arte.

En el caso de la *enérgeia*, por cierto, se trata de alcanzar a través del medio desaventajado de la palabra el efecto que se presume propio de las artes visuales, es

decir, principalmente, la inmediatez y la simultaneidad en la percepción del objeto representado.

II. La noción de *enárgeia* en Wendy Steiner.

Uno de los aspectos más atractivos de la noción de *enárgeia* radica en la relación problemática que establece con el término parónimo *énérgεια*.

Aunque Jean Hagstrum menciona esta relación en *The Sisters Arts*, Wendy Steiner es quien la desarrolla y la considera el punto de partida para su reflexión en torno a la poesía de vanguardia. Vale la pena citar completo el pasaje de Hagstrum que sirve de base para el argumento de Steiner:

El concepto de *enárgeia* no fue desconocido para Aristóteles, quien reconocía que un poderoso efecto retórico es alcanzado por el orador capaz de poner las cosas frente a los ojos de su auditor utilizando palabras que significan la realidad [*signify actuality*]. Sin embargo, para describir este efecto Aristóteles no utiliza la palabra *enárgeia*, sino la homónima *énérgεια*. La diferencia entre ambas es elocuente. *Enárgeia* implica lograr en el discurso verbal una cualidad natural o una cualidad pictórica que es altamente natural. *Enérgεια* se refiere a la actualización de la potencia, a la realización de la capacidad, al logro en arte y en retórica de la vida dinámica y llena de propósitos de la naturaleza. La poesía posee *enérgeia* cuando ha alcanzado su forma final y produce su propio placer, cuando ha alcanzado su propio ser independiente aparte de sus analogías con la naturaleza u otro arte, y cuando opera como una forma autónoma con un funcionamiento efectivo por sí misma. Pero Plutarco, Horacio y los críticos helenísticos tardíos y romanos consideraban que la poesía era efectiva cuando alcanzaba la verosimilitud, cuando se parecía a la naturaleza o a una representación pictórica de la naturaleza. Para la *enárgeia* de Plutarco, la analogía con la pintura es importante; para la *énérgεια* aristotélica no lo es (Hagstrum, 1958: 12).

La tesis central de Wendy Steiner se puede formular de la siguiente manera: si para la *enárgeia* de Plutarco, Horacio y los restantes críticos helenísticos la analogía con la pintura es importante, entonces, para la *énérgεια* de Aristóteles también lo es, porque la poesía contemporánea ya no pretendería restituir fielmente el objeto de representación,

sino *ser ella misma ese objeto* mediante su identificación con los mecanismos de producción naturales, o bien, mediante el énfasis en la materialidad del signo lingüístico que constituye su medio de representación.

La investigación de Wendy Steiner comparte con la de Jean Hagstrum la perspectiva que afirma que la comparación entre la literatura y las artes visuales reside en la postulación de un vínculo estrecho entre arte y realidad. En otras palabras, ambos autores concuerdan en que, dado que las artes visuales se consideran tradicionalmente como aquellas que establecen por excelencia ese tipo de vínculo, entonces, la literatura intenta asemejarse a ellas, a pesar de que su medio de representación aparezca en desventaja frente al medio propio de las artes visuales.

Sin embargo, aparte de esta semejanza, la investigación de Steiner comienza precisamente donde la de Hagstrum había llegado. Desde ya, como se desprende del título de su investigación, es posible establecer dos diferencias fundamentales, una de carácter histórico y otra de enfoque disciplinario, a la que se añade una tercera – consecuencia de la anterior–, que se refiere al abandono de la noción de imitación y al desplazamiento hacia el ámbito de la presencia material del signo artístico y literario.

En primer lugar, si el interés de Hagstrum estaba dirigido a establecer una genealogía fundada en textos griegos y latinos, renacentistas y barrocos, en orden a explicar el pictorialismo de la poesía neo-clásica inglesa, en cambio, el objetivo de Steiner postula el *cruce interartístico* como rasgo esencial de lo que denomina la «literatura moderna», entendiendo por ella, fundamentalmente, el «modernismo» anglófono. Este movimiento, que queda subsumido luego bajo la denominación aun

más general de «cubismo», constituiría la «corriente dominante de nuestro siglo» (Steiner, 1982, 177), cuya manifestación paradigmática sería la «poesía concreta»¹⁴.

En segundo lugar, si Hagstrum se aproximaba a las relaciones entre la literatura y las artes visuales confiando en las herramientas que suministraban sus conocimientos en poética y en retórica, y en el andamiaje conceptual proporcionado por las nociones de pictorialismo, literatura icónica y *ékphrasis*, en cambio, Steiner se propone desde un comienzo poner al descubierto las paradojas y las contradicciones implicadas en la comparación interartística, premunida esta vez de las herramientas que ofrece la semiótica.

En este contexto, la noción de *enérgeia*, entendida como facultad verbal para producir imágenes, se traduce en la pretensión por parte de la palabra de funcionar como si fuese un *icono*, es decir, como un signo que establece con su objeto una relación que consiste en que posee en sí mismo alguna cualidad de ese objeto, una semejanza efectiva entre su aspecto material y su referente, y que provoca sensaciones análogas al objeto en la percepción del receptor¹⁵.

En tercer lugar, como consecuencia inmediata de este cambio de enfoque, la noción de *enérgeia* abandona el ámbito de la poética y de la retórica, e ingresa –junto con la noción de *enérgeia*– al ámbito de la producción de sentido por parte de los diversos sistemas de signos en general.

¹⁴ El interés de Steiner está centrado fundamentalmente en autores como T.S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound, Gertrude Stein y William Carlos Williams, entre otros. Uno de los puntos débiles de la argumentación de Steiner radica, a nuestro juicio, en que la noción de «cubismo» corre el riesgo de convertirse en una denominación demasiado general, tal como ocurrió en su momento con la discusión en torno a la noción de Barroco y, en última instancia, con cualquier noción que apele al *Zeitgeist*. Aunque Steiner parezca darse cuenta de esto y termine por plantear la noción de cubismo únicamente como «principio heurístico», un nuevo problema surge cuando no se limita a ello, y establece un paralelo en el Cubismo y el Barroco a partir de dos afinidades: 1) la elevación de la poesía barroca a componente esencial del canon operada por parte de los modernistas anglosajones, y, más específicamente, la erección del mito de una «sensibilidad disociada», pre-científica, simbolizada por el *concepto* barroco, y 2) el hecho de que «el barroco y el cubismo son los únicos conceptos periódicos importantes basados en la transferencia de términos desde las artes visuales a la literatura» (Steiner, 1982: 187).

¹⁵ Para una exposición general de la semiótica de Charles Sanders Peirce, ver: Greenlee (1973). Para la distinción peirceana entre símbolo, ícono e índice, ver: Jakobson (1987a y 1987b).

Al igual que en Hagstrum, la noción de *enárgeia* desempeña en Steiner un papel fundamental en la comparación interartística, solo que esta vez el énfasis recae en su cualidad esencial de intentar proporcionar al receptor una percepción *inmediata* del objeto. Dicho de otro modo, en la medida en que la pintura se considera, en este contexto, como un icono de la realidad, entonces, la literatura apela a la pintura en orden a ser considerada también como un icono de la realidad, pese a que su medio de representación sea convencional, es decir, según la terminología peirceana, un símbolo. De aquí que la literatura solo pueda acceder a la inmediatez propia de las imágenes visuales intentando establecer una relación natural –universal, motivada y no arbitraria– con su referente, apelando a los medios icónicos que se encuentran a su alcance (metáforas, imágenes, diagramas), con el objetivo de rescatar a la palabra de su fallida fusión con el mundo¹⁶.

El resultado de esta perspectiva semiótica es que la noción de *enárgeia* se inscribe en términos generales en el «deseo del arte occidental por incorporar la vida y la presencia en la obra de arte» (Steiner, 1982: 71). En este sentido, a juicio de Steiner, la prosopopeya implicada en la famosa frase atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos («la poesía es una pintura parlante, la pintura es una poesía muda») respondería al «deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, quienes por su habla y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos» (Steiner, 1982: 5).

En otra de sus formulaciones, Steiner afirma que «una imagen parlante sería casi una persona (...), sería aquello que Peirce denomina un ícono, o aquello que Derrida

¹⁶ A juicio de Steiner, la literatura emplea una imagen cuando pretende representar a la naturaleza tal como lo hace la pintura. Desde esta perspectiva, la literatura pretendería ser un «espejo de la naturaleza», de acuerdo a una analogía de tres términos: la literatura es a la naturaleza como la pintura es a la naturaleza. En cambio, la literatura emplearía un diagrama cuando se propone representar a la naturaleza en sus procesos de producción, de acuerdo a una analogía de cuatro términos: la literatura es a sus reglas como la naturaleza es a sus reglas (Steiner, 1982: 20-21).

denomina un signo con "voz" o "presencia". El intento de superar la frontera entre un arte y otro es, entonces, un intento por difuminar (o, al menos, de enmascarar) la frontera entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo» (Steiner, 1982: 5).

El problema que surge en este contexto radica, a juicio de Steiner, en que la búsqueda de lo icónico por parte de la literatura, en su afán de alcanzar la presunta inmediatez de la pintura, implica necesariamente su alejamiento con respecto al lenguaje simbólico en su función comunicativa, transparente, cuyo paradigma es la evidencia de la prosa científica. Así, pues, la evidencia poética comienza paulatinamente a definirse en contraste con esa otra evidencia que busca la formulación de verdades claras y distintas, a la vez que la poesía se convierte en un reducto particular al interior de la propia literatura en contraste con la prosa¹⁷.

El origen de este contraste coincidiría, a juicio de Steiner, con la fundación de las diversas academias científicas nacionales europeas durante el siglo XVII, que habría operado una separación entre el lenguaje de la sensibilidad y el lenguaje del intelecto, con la compartimentación de cada uno en una forma distinta de discurso: el poético y el científico.

Lo paradójico, afirma Steiner, es que la expulsión del lenguaje figurado por parte del discurso científico –de la retórica por parte de la lógica– habría estado motivada precisamente por el mismo deseo que animaba originalmente al lenguaje poético: ambos habrían perseguido un lenguaje que pudiera representar y, en última instancia, reemplazar al mundo de los objetos, según la creencia en una pureza arcaica en la que las palabras y las cosas estuvieran íntimamente conectadas. Dicho de otra manera, la prosa científica y la poesía habrían tenido en común la búsqueda de

¹⁷ Para la discusión pormenorizada de este fenómeno, ver: Steiner (1982): 93-127.

evidencia, solo que sus respuestas fueron opuestas: la ciencia haciendo que su lenguaje fuese transparente, y la poesía opacándose al grado de transformarse ella misma en un objeto.

Así, pues, la comparación interartística contemporánea se caracterizaría precisamente por haber operado un cambio fundamental en la *epistemología visual*, que a juicio de Steiner, estaría en la base de la noción de *enérgeia*, y que recorrería toda la historia de las relaciones entre la poesía y las artes visuales.

Según esta epistemología, el vínculo más estrecho entre arte y realidad se daría en términos del reflejo de las sensaciones sensibles en el espejo de la mente o como su inscripción (o pintura) en una *tabula rasa*. Se trataría, como adelantamos, de un desplazamiento en el interés de la comparación interartística desde el objeto de representación hacia el medio de representación y, sobre todo, –aunque Steiner no lo formula explícitamente en estos términos–, desde un imaginario que privilegia lo visual hacia un imaginario que podemos llamar *táctil*, en la medida en que concede una importancia fundamental a la materialidad del medio propio de cada arte¹⁸.

Así, pues, la literatura intentaría ser como la pintura en la medida en que la materialidad del medio pictórico resulta más evidente que la materialidad de las palabras, las cuales, precisamente, en su uso simbólico requieren que el significante ceda su presencia ante el significado. Esta búsqueda de «concretud semiótica» (*semiotic concreteness*), como la denomina Steiner en otro lugar (1982: xii), implica que la

¹⁸ Aunque Steiner no se refiere a ello, la importancia que recibe el medio lingüístico de la poesía en la modernidad está directamente relacionado con el tránsito desde una percepción auditiva hacia una percepción visual de la escritura. Murray Krieger es quien señala con claridad este aspecto a propósito del emblema renacentista: «La palabra solo recibió el poder de los objetos autónomos cuando ocupó un espacio y se convirtió en un objeto de estudio fijo y gráfico –no como mero sonido sustituido por otros sonidos sucesivos, que desaparecen en el aire. El desplazamiento de las palabras hacia la coseidad fue facilitado por el desplazamiento desde la literatura oral hacia los textos escritos» (Krieger, 1992:114-115).

literatura ya no se preocuparía por restituir su objeto de igual modo que la pintura, sino por adquirir la misma materialidad del medio pictórico en su restitución de ese objeto.

El verdadero medio de representar la realidad era no representarla en absoluto, sino crear una porción de realidad en sí misma. Y la manera de hacerlo fue enfatizar las propiedades del medio estético en cuestión, dada su palpabilidad, su semejanza con las cosas [*thinglike*]. (Steiner, 1982: 17).

En este contexto, la poesía contemporánea ya no apelaría a la pintura con el objetivo de convertirse en un reflejo de la realidad, es decir, de presentar ante la imaginación una imagen vívida del objeto, sino que ella misma se plantearía paradójicamente a la vez como signo de la realidad y como objeto que forma parte de esa realidad. En este sentido, afirma la autora, «en la literatura moderna, la analogía con la pintura es crucial para la *enérgeia*» (Steiner, 1982: 11).

Los modernos intercambiaron la noción de *enérgeia* por la de *enérgeia* en la determinación de la manera en que el arte podía ser como la realidad. Cuanto más la obra de arte fuera una entidad auto-suficiente [*self-contained entity*] en lugar de un signo, tanto más podía asemejarse a otras entidades del mundo de los objetos. Y las pinturas y las obras literarias fueron similares entonces en la medida en lograran este estatus de objetos. (Steiner, 1982: 10-11).

Así, pues, el rasgo distintivo de las artes contemporáneas consistiría en acentuar la tensión entre la naturaleza representacional y no-representacional del medio artístico:

La obra de arte es esencialmente tanto un signo del mundo de los objetos como una parte del mundo de los objetos. Apunta entonces tanto a sí misma como al mundo. De este modo, es autorreferencial – tan irritantemente a veces– y a la vez está profundamente concernida con el mundo de los objetos. (Steiner, 1982: 183).

Finalmente, como adelantamos, Steiner considera que la poesía concreta es «el desarrollo más claro de la ideología cubista», porque pone en operación «la realización más literal de la analogía pintura-literatura que conozco» (Steiner, 1982: 197-198). El fundamento de esta afirmación radica en que el objetivo fundamental de la poesía concreta consistiría en llevar a un extremo el énfasis puesto el aspecto material, opaco, de su medio de representación (el signo lingüístico), cuyo uso no poético o simbólico se

caracterizaría precisamente por intentar reducir ese aspecto hasta transparentarlo completamente:

Las palabras carecen de la presencia fundamentalmente porque son “transparentes”, esto es, la apariencia visual de su vehículo material resulta irrelevante para su significación. Señalan lo que está físicamente ausente y nos hacen ignorar lo que está físicamente presente –la letra. Como decía Leonardo, los poemas son “pinturas para ciegos”, y a diferencia de los objetos en nuestra experiencia, que apelan a todo el espectro de los sentidos, ellos apelan solamente al oído. Para que las palabras se conviertan en objetos, necesitan la palpabilidad y la materialidad de las cosas. (Steiner, 182: 199).

Así, pues, las relaciones entre la literatura y las artes visuales en el siglo XX son para Steiner el índice de un problema más amplio, que tiene que ver con el funcionamiento de los diversos sistemas de signos en su relación con la realidad.

En este sentido, la idea de que si el arte deja de ser un signo para convertirse en un objeto más del universo, entonces, pierde su significación y, por lo tanto, abandona el ámbito de la semiótica, está presente como un bajo continuo durante toda su argumentación. En otras palabras, dado que el medio de representación de la poesía es el signo lingüístico, y dado que este último posee por definición dos caras (según la famosa formulación de De Saussure), a saber, una sensible y otra inteligible, en consecuencia, la poesía habría de mantener necesariamente el equilibrio entre esas dos caras si no quiere correr el riesgo de caer en el sin sentido y la incomunicación.

Esta es la razón que explica que Steiner, en un momento crucial de su argumentación, plantee a la poesía concreta como el caso límite de la comparación interartística y del oficio poético en general.

La tensión cubista entre objeto y signo (...) a veces fue olvidada debido a la exaltación de esta fuerza objetual del arte: la concretud no se entendió como un aspecto de una oposición esencial, sino como un objetivo último en sí mismo (Steiner, 1982: 197).

El punto esencial de la argumentación de Steiner apunta a afirmar que, cuando pretende dejar de ser un signo para convertirse en un objeto, la poesía concreta niega su propio

estatuto como objeto estético. A su juicio, la propia denominación general «arte concreto» implica una contradicción en los términos «porque las pinturas y los poemas son por definición signos en lugar de objetos, excepto en el sentido en que en última instancia un signo es un objeto; un poema que fuera literalmente un árbol o una rosa no es un poema sino un árbol o una rosa» (1982: 196). Y agrega: «Si esto equivale a un punto muerto del arte verbal, entonces, se trata de un punto muerto al cual la poesía ha aspirado desde hace centurias. *Es* un punto muerto, sobre todo, porque descuida uno de los dos aspectos de la tensión esencial del ícono literario –su naturaleza semiótica, mediada» (Steiner, 1982: 204).

III. La noción de *enárgeia* en Murray Krieger.

Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign (1992) de Murray Krieger es tal vez la investigación más completa que existe acerca del origen, la historia y las implicaciones ideológicas de la aspiración de la literatura en general y de la poesía en particular por convertir sus signos arbitrarios en signos motivados (o naturales), de acuerdo al objetivo de alcanzar una representación tan inmediata como aquella que se presume propia de las artes visuales.

El estudio de Krieger combina el enfoque histórico de la investigación de Hagstrum con el interés semiótico por el modernismo anglófono de la investigación de Steiner, a lo cual añade una perspectiva teórica y estética que se ocupa, más que de obras literarias o visuales específicas, de «las nociones que la crítica literaria ha planteado acerca de la capacidad del lenguaje para operar como si sus signos fuesen visuales» (1992: 4).

De este modo, Krieger se propone llevar a cabo una aproximación sistemática de aquello que denomina el *impulso ekphrástico* en la historia del pensamiento estético de Occidente, desde su origen en Platón hasta la Nueva Crítica estadounidense y la teoría post-moderna, pasando por Pseudo-Longino, Jacopo Mazzoni, Lessing, Burke, Addison, Diderot, Herder, y los formalistas rusos, entre otros¹⁹.

1. El *impulso ekphrástico* como deseo semiótico por el signo natural.

La noción de «impulso *ekphrástico*» surge en Krieger a partir de la ampliación del significado estricto del «género literario» denominado *ékphrasis*. Este significado estricto es aquel que define usualmente la *ékphrasis* como la «descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica», es decir, como la «reproducción de objetos artísticos perceptibles sensiblemente a través del medio de las palabras», o bien, según la formulación de Théophile Gautier, como «*une transposition d'art*» (Krieger, 1992: xiii).

Ahora bien, a juicio de Krieger, este significado estricto no se adecuaría completamente al uso original del término, pues la retórica helenística (III y IV d.C.) lo habría utilizado para referirse a aquellos momentos en que el orador o el poeta interrumpía el curso de la argumentación o de la narración para detenerse en la descripción visual de un objeto situado en el espacio, sin importar si este último era un

¹⁹ James Heffernan critica la amplitud de la noción de principio *ekphrástico* propuesta por Krieger: «Murray Krieger ha publicado lo que desde entonces se ha convertido en el intento individual más influyente por formular una teoría de la *ékphrasis*. (...) Con este objetivo, Krieger eleva la *ékphrasis* desde el nivel de un modo particular de literatura –“un género clásico”, dice– al nivel de un principio literario. Afirma que el objeto plástico, espacial, de imitación poética simboliza “el mundo detenido de las relaciones plásticas que se superpone sobre el mundo cambiante de la literatura con el objetivo de ‘fijarlo’”. (...) Según el ensayo de Krieger, pues, la *ékphrasis* se transforma en “un principio general de poética, afirmado por cada poema en la afirmación de su integridad”. Aunque la teoría de Krieger parece concederle a este término moribundo un nuevo soplo de vida, en realidad, lo conduce a un punto de quiebre: a un punto donde ya no se refiere a ningún conjunto literario en particular, sino que se convierte simplemente en un nuevo nombre para el formalismo» (Heffernan, 1993: 2)

objeto natural o manufacturado²⁰. Así, pues, la *ékphrasis* habría consistido en la «descripción de algo, casi cualquier cosa, en la vida o en el arte» con la única condición de que esa descripción fuese tan detallada y vívida que «operara a través del oído la realización de la visión» (Krieger, 1992: 7).

En consecuencia, la cualidad espacial y visual que aparece como rasgo distintivo de la *ékphrasis* conduce a Krieger a identificar este género literario con la noción retórica más general de *enárgeia*:

El clasicismo tardío, en búsqueda de un dispositivo que pudiese interrumpir el flujo temporal del discurso, forzándonos a detenernos en una extensa imagen verbal, desarrolla la noción de *ékphrasis* (como una elaborada descripción de cualquier entidad visible) a partir de aquella más temprana de *enárgeia*²¹ (Krieger, 1992: 68).

Una vez que ha liberado a la *ékphrasis* de su dependencia con respecto a un objeto específico, y que ha establecido como rasgo distintivo su cualidad espacial y visual en contraste con el flujo temporal del discurso, Krieger realiza todavía un último movimiento de generalización para elevar su noción de *ékphrasis* al nivel de un principio teórico.

Este principio ya no solo estaría en operación en la representación verbal de objetos que pertenecen a las artes visuales (la *ékphrasis* en sentido estricto), sino que se extendería al «anhelo de una equivalencia de las palabras con cualquier imagen visual,

²⁰ James Heffernan rebate este argumento de Krieger: «Dada la abundancia de pasajes narrativos en la historia de la *ekphrasis*, no puedo estar de acuerdo con Krieger cuando se refiere a la *ekphrasis* como un modo para detener el tiempo en el espacio (...). La *ekphrasis* es dinámica y obstétrica: típicamente extrae a partir del momento pregnante de las artes visuales su impulso narrativo embrionario, de modo que explicita la historia que el arte visual narra solo por implicación» (Heffernan, 1993: 5)

²¹ Krieger ofrece otra formulación de esta identificación: «En esta ampliación de su función, la *ékphrasis* se superpone, casi totalmente, a la virtud retórica de la *enárgeia*, que también se definía como una descripción vívida dirigida al ojo interno» (Krieger, 1992: 7). Ver también: «Crear *enárgeia* equivale a utilizar las palabras para producir una descripción tan vívida que —¿nos atreveríamos a decirlo literalmente?— pondría el objeto representado delante del ojo interno del lector (o del oyente). Esto es lo máximo a lo que un artista verbal podía aspirar: casi tan bueno como una imagen, que a su vez es casi tan buena como la cosa misma. (...) La *enárgeia* se desarrolla hasta identificarse con el principio *ekphrástico* en tanto principio poético» (Krieger, 1992: 14).

dentro o fuera del arte», incluyendo todo el «espectro de las emulaciones espaciales y visuales por parte de las palabras» (Krieger, 1992: 9).

En este sentido, el principio *ekphrástico* considerado como categoría teórica pretende «dar cuenta de todas las posibilidades espacio-temporales del medio poético», incluyendo «todo intento, por parte del arte verbal, por producir la ilusión de que las palabras desarrollan una tarea que usualmente asociaríamos con un arte de signos naturales»²² (Krieger, 1992: 9).

Un aspecto clave de la argumentación de Krieger radica en el reconocimiento de que en la base del principio *ekphrástico* residiría una imposibilidad, pues el esfuerzo por parte de la secuencia verbal por capturar lo visual y lo espacial aparece, desde un comienzo, como un esfuerzo vano. La razón de ello consiste en que los signos arbitrarios que constituyen el lenguaje no solo nunca dejarán de estar en desventaja en la consecución de esa tarea en comparación con los signos naturales asociados a las artes visuales, sino que nunca podrán convertirse ellos mismos en un signo natural. En otras palabras, como afirma el autor, «la ambición *ekphrástica* le otorga al lenguaje la extraordinaria tarea de representar lo literalmente irrepresentable» (Krieger, 1992: 9).

No obstante, a juicio de Krieger, el principio *ekphrástico* tendría un alcance tal que incluiría en sí esa misma imposibilidad, pues su operación también podría estar presente por negación, es decir, bajo la modalidad de un rechazo con respecto a la *fijación espacial del tiempo*. En este caso, la palabra trasladaría su búsqueda de inmediatez a otro sitio, fomentando el carácter arbitrario de sus signos en orden a

²² Krieger se refiere a tres instancias específicas: 1) aquellas ocasiones en que «una obra literaria pretende representar lo visual»; 2) aquellas en que «emula el carácter espacial de una pintura o de una escultura intentando forzar sus palabras, a pesar de su funcionamiento normal como signos transparentes, con el objetivo de adquirir una configuración sustantiva», y 3), aquellas en que «sus palabras adopten una figura que sea el equivalente verbal de un objeto artístico percibido en el espacio» (Krieger, 1992: 9).

aspirar a la libertad temporal y a la expresión de los estados interiores del alma que se consideran propios de la música²³.

El fundamento de este alcance tan vasto radicaría en la naturaleza dialéctica del principio *ekphrástico*, cuya operación supone como condición la resistencia de una tendencia contraria, según la cual la libertad temporal de la secuencia verbal se niega al encierro en un espacio inmóvil. Vale la pena citar el pasaje completo:

La aspiración *ekphrástica* en el poeta y en el lector debe poner de acuerdo dos impulsos opuestos, dos sentidos opuestos, acerca del lenguaje: uno es exaltado por la noción de *ékphrasis* y otro es exasperado por ella. La *ékphrasis* surge del primero, que desea ardientemente la fijación del espacio, mientras que la segunda anhela la libertad del flujo temporal. El primero exige al lenguaje –a pesar de su carácter arbitrario y de su temporalidad– detenerse en una forma espacial. (...) El segundo de estos impulsos, al contrario, acepta un lenguaje modesto, no pretencioso, desmitificado, que no clama por magia, cuya arbitrariedad y sucesión temporal puede escapar de la inmóvil visión momentánea que, al buscar lo instantáneo, niega la fugacidad de ese momento. Para este impulso, la noción de *ékphrasis*, considerada como una amenaza a la promesa temporal del lenguaje, solo puede ser exasperante. En el conflicto entre estos dos impulsos, entre la atracción hacia la *ékphrasis* y la aversión a ella, lo que sentimos es, por una parte, lo que llamo el deseo semiótico por el signo natural y, por la otra, el rechazo de cualquier reclamo por lo "natural", debido al temor por la privación que impondría en nuestra libertad de movimiento interno, la libertad de nuestra imaginación y de su flujo en sus signos arbitrarios. (Krieger, 1992: 10-11).

Así, pues, la aspiración *ekphrástica* estaría asociada a un «deseo semiótico por el signo natural», que consistiría en un «impulso originario en la historia de las artes verbales de Occidente». Dicha aspiración conduciría a «preferir la inmediatez de una imagen por sobre la mediación de un código en nuestra búsqueda de un referente tangible, "real", que pudiese hacer del signo un signo transparente» (Krieger, 1992: 9-12). En

²³ «Si consideramos la poesía como un arte con dos caras, situado entre las artes visuales, por una parte, y la música, por otra, pues posee un significado representacional como las primeras y una sonoridad temporal como la segunda, entonces, podemos reconocer el carácter parcial y mutuamente excluyente de una estética basada en el préstamo de metáforas que provienen de una sola de estas dos artes modelo, pues cada una implica actitudes opuestas con respecto al principio *ekphrástico*. La analogía con las artes visuales fomenta la *ékphrasis* como simple procedimiento mimético, mientras que la analogía con la música rechaza completamente la *ékphrasis* como instrumento de representación» (Krieger, 1992: 25). Ver también: Krieger (1992: 22, 25-26, 84-85, 148-150).

consecuencia, según el predominio en el pensamiento estético de la «exaltación» o de la «exasperación» con respecto al deseo semiótico por el signo natural, cada época establecería una jerarquía entre las artes, según la cual una de ellas operaría como modelo para las restantes, las cuales a su vez competirían entre sí para emular sus cualidades²⁴.

En este contexto, el polo dialéctico que corresponde a la valoración positiva del principio *ekphrástico* coincide con la búsqueda de una lengua perfecta que, en lugar de decir la cosa, en cambio, pretende ser la cosa misma, y que busca inaugurar, en consecuencia, el campo de una comunicación inmediata e universal.

La aspiración écfrástica (...) deriva del sueño –y de la búsqueda– de un lenguaje que pueda, a pesar de sus límites, recuperar la inmediatez de una visión ciega, que forma parte de nuestro hábito perceptivo desde Platón. Se trata de la búsqueda romántica por realizar el sueño nostálgico de un lenguaje original, anterior a la caída, de presencia corpórea, pese a que el único medio que tenemos para alcanzarlo es el lenguaje caído que tenemos a nuestra disposición (Krieger, 1992: 10)

El deseo semiótico por el signo natural se inscribe, entonces, a juicio de Krieger, en aquello que Derrida llamó el deseo logocéntrico, precisamente, porque implica una metafísica de la *presencia*, que privilegia lo inmediato por sobre la mediación de un código. No obstante, el carácter dialéctico del principio *ekphrástico* evita de alguna manera el *punto muerto del arte verbal* que denunciaba Wendy Steiner, porque reconoce al mismo tiempo el carácter temporal de la secuencia verbal y apela a la diversidad de artes dominantes según cada periodo estético.

²⁴ «En la poética de la *ékphrasis* encontramos una ambivalencia entre, por una parte, la concesión defensiva de que el lenguaje, considerado como arbitrario y con una carencia sensible, es un medio desaventajado con respecto a la necesidad de emular el medio natural y sensible de las artes plásticas, y, por otra parte, la confianza orgullosa en el lenguaje como un medio privilegiado por su misma inteligibilidad, que abre el mundo sensible a la libre imaginación sin estar limitada por las restricciones de lo sensible, tal como se revela en el campo visual. El acceso superior de los signos naturales al mundo sensible percibido por nuestros ojos puede ser contrarrestado por un acceso superior del lenguaje, compuesto por signos arbitrarios, al mundo inteligible percibido por nuestra visión interior, concebida figuradamente como "los ojos de la mente"» (Krieger, 1992: 12-13). Resuena aquí la noción de «dominante» de Jakobson. Para una discusión de este término, ver: del Prado (1993: 15-16, 134-140).

Del mismo modo, la argumentación de Krieger presenta otro aspecto atractivo, que consiste esta vez en que el carácter *mítico* del deseo semiótico por el signo natural desplaza el problema de la apelación por parte de la palabra a la inmediatez de lo visual al ámbito de la ilusión o de lo imaginario, a un ámbito donde la palabra se considera *como si* fuese inmediata y operara como *supone* que opera una imagen, siendo que ni esa palabra (ni esa imagen) proporcionan la inmediatez de un signo natural. El propio Krieger, que recoge el término «ilusión» (*illusion*) en el título de su investigación, distingue cuidadosamente esa ilusión con respecto al engaño (*delusion*), porque una ilusión sería un engaño consciente y consentido (1922: 61).

En consecuencia, aquello que estaría en juego en la operación del principio *ekphrástico* sería el abismo abierto entre el objeto y su representación, entre cuyas orillas solo media el código de los signos arbitrarios que no establecen semejanza alguna entre uno y otra.

Krieger resume así su investigación:

A través de este estudio he reconocido que nuestro deseo semiótico por el signo natural es una reflexión acerca de nuestra añoranza ontológica: nuestra ansiedad por encontrar un orden o una estructura objetivamente, "naturalmente", "allá fuera" –más allá de la sociedad tanto como más allá de nosotros mismos– que pudiese autorizar los signos y formas que proyecta nuestra subjetividad y que, por lo tanto, queremos –necesitamos– que otros respondan y reconozcan como estando allí. (Krieger, 1992: 237)

2. El epigrama, la *ékphrasis* y el emblema como instancias verbales de interacción con lo visual.

Una vez que ha determinado el origen y el alcance del principio *ekphrástico* y su «compromiso con la *enárgeia*» (1992: 14), Krieger plantea tres instancias privilegiadas donde ese principio habría operado desde la Antigüedad hasta el Renacimiento.

Aunque insiste en que no se trata de «una secuencia cronológica», sino de «énfasis alternativos» en la «interacción de lo visual y de lo verbal» (1992: 15), Krieger traza un recorrido que va desde el epigrama hasta el emblema, pasando por la *ékphrasis* en sentido estricto, según la relación de subordinación, equivalencia o de predominio que establezca respectivamente la palabra con respecto a lo visual.

Como se puede apreciar, aunque no mencione explícitamente el término, en la base del argumento de Krieger se sitúa una comprensión de las relaciones entre lo verbal y lo visual muy próxima a aquello que Hagstrum, en plano interartístico, aborda bajo el término *paragone*.

A continuación, revisaremos brevemente las reflexiones de Krieger en torno al epigrama, la *ékphrasis* y el emblema, pues, a pesar de su arraigo histórico, estas instancias ofrecen una diversidad de relaciones entre palabra e imagen que pueden ser consideradas también como modelo para otras variantes de la relación entre lo verbal y lo visual más allá de las fronteras de la Antigüedad y del Renacimiento. De hecho, la reflexión en torno a la imagen-como-lenguaje en el emblema renacentista constituye una etapa fundamental en el tránsito descrito por Krieger desde la poesía moderna hacia la contemporánea. El epigrama, por su parte, ya aparece en Hagstrum como una suerte de instancia originaria para esas mismas relaciones.

Al igual que Hagstrum, Krieger aborda el epigrama de acuerdo a su versión más temprana como inscripción verbal de tipo funerario sobre una escultura o túmulo de piedra. En este sentido, el epigrama constituiría en principio el paradigma de la función subsidiaria de la palabra con respecto a la obra de arte a la que acompaña, aunque Krieger sugiere al mismo tiempo que ya en ese origen habría operado una contratendencia, una suerte de rebelión por parte de la palabra en contra del predominio de la obra visual.

La función subsidiaria que caracterizaría al epigrama sería el resultado de su papel como mera explicación o glosa verbal del monumento funerario, el cual, debido a su carácter tangible y a la efectividad ilusionística de su representación del fallecido, operaría como un signo natural —«tal *como* la persona viva» (Krieger, 1992: 15)— al que los signos arbitrarios del epigrama solo les resta elogiar.

No obstante, como anunciamos, existirían algunas instancias en las que el epigrama problematizaría su propio papel subsidiario, desafiando la primacía del objeto físico al cual acompaña.

A juicio de Krieger, este desafío tendría como objetivo principal «introducir una cuña entre el monumento y su referente, socavando así toda pretensión acerca de que el objeto material es un signo natural» (1992: 15). De este modo, el epigrama puede hablar en lugar del objeto, prestándole una voz que enfatice el carácter transitorio o la condición artificial del monumento, poniendo en entredicho su permanencia inmóvil o destacando su cualidad de mera ilusión²⁵.

Si el epigrama —pese a su ambigüedad— constituye para Krieger el paradigma del papel subsidiario de la palabra con respecto a las artes visuales, en cambio, la *ékphrasis* (en sentido estricto) constituiría el modelo de la aspiración de la palabra por convertirse en su análogo o equivalente. En este contexto, Krieger define la *ékphrasis* como «un epigrama sin el objeto que lo acompaña», y agrega que, de hecho, la *ékphrasis* no tiene objeto alguno «excepto aquel que ella misma crea verbalmente» (1992: 16).

Este argumento puede parecer arriesgado porque concede a la *ékphrasis* una autorreferencialidad que niega precisamente su referencia a un objeto visual (que es

²⁵ Krieger agrega: «Especialmente en su papel funerario puede insistir también sobre las consecuencias engañosas del objeto material, inmóvil y permanente, una ilusión que contradice la transitoriedad de la vida humana. Esta insistencia sugiere, paradójicamente, la irrealdad del propio monumento eternizador y de su referente —ahora muerto— que el epigrama celebraba, sugiriendo lo fraudulento de la pretensión del supuesto signo natural. Allí donde se admite la consciencia del tiempo, se admiten también las complejidades del universo verbal, socavando la seguridad inmediata propia del presunto signo natural» (1992: 16).

aquello que definía la significación estricta del género proporcionada por el propio Krieger). No obstante, este argumento se aferra al hecho de que no solo la primera *ékphrasis* conocida –la descripción del escudo de Aquiles en *Iliada*–, sino que muchas otras *ékphrasis* célebres en la historia de Occidente, corresponden a aquello que se denomina como *ékphrasis nocional*, es decir, una representación verbal de un objeto visual imaginario y que, en consecuencia, solo existe en la representación literaria²⁶.

Ahora bien, la argumentación de Krieger implica que, aun cuando el objeto visual exista efectivamente, la naturaleza lingüística de la *ékphrasis* hace imposible cualquier intento de una retro-traducción del objeto por parte del artista visual, de modo que la *ékphrasis* acentuaría la irreductible diferencia entre una imagen verbal y una imagen visual²⁷. Así, pues, toda *ékphrasis* sería la *ficción* de una *ékphrasis*, es decir, «una representación ilusoria de lo irrepresentable (...), que se hace pasar por un signo natural, como si pudiese existir un sustituto adecuado para su objeto» (Krieger, 1992: xv).

En este sentido, la *ékphrasis* considerada como género compartiría con el principio *ekphrástico* su cualidad contradictoria, pues, a juicio Krieger, su operación implicaría tanto un milagro [*miracle*] como un espejismo [*mirage*]: «un milagro porque una secuencia de acciones ordenada según un antes y un después como solo puede hacerlo el lenguaje parece detenerse en la visión de un instante, y, no obstante, un espejismo porque la ilusión de tal imagen imposible solo puede ser sugerida por las palabras del poema» (1992: xvi-xvii).

²⁶ El término *ékphrasis nocional* pertenece a John Hollander (1995: 4). La interpretación del término *ékphrasis* como «ilusión referencial» por parte de Michael Riffaterre apunta, a su modo, en la misma dirección (1994: 211).

²⁷ «La imagen visual que la *ékphrasis* intenta traducir en palabras se pierde en la traducción, conforme la representación verbal adquiere el poder de una entidad autónoma [free-standing entity]» (Krieger, 1992: 16).

Finalmente, como adelantamos, el principio *ekphrástico* encontraría en el emblema renacentista una tercera instancia privilegiada, la cual, esta vez, implicaría la inversión del papel subsidiario de los signos arbitrarios con respecto a la imagen visual que caracterizaba en un principio al epigrama.

El fundamento de esa inversión radicaría en que, bajo el influjo del pensamiento neo-platónico renacentista, «los signos naturales son rechazados como imitaciones de lo bajo-sensible». En consecuencia, la imagen del emblema, aunque visual, no operaría como un signo natural que ofrece una representación mimética de su objeto, sino como un texto cuya eficacia reside en que su desciframiento está predeterminado por un «código alegórico que permite el acceso a una realidad inteligible que solo es accesible para el intelecto»²⁸ (1992: 19).

La inmediatez que proporciona la imagen continúa siendo decisiva en el emblema, solo que el objeto representado se asume como un objeto inteligible y no como un objeto sensible. La arbitrariedad del texto, por su parte, aunque mediada, se considera de suyo apta para la representación de lo inteligible²⁹.

En el emblema, entonces, la imagen se convierte en un signo opaco y críptico, que no establece ninguna relación de semejanza con su objeto, y que, entonces, exige una interpretación que solo puede ser proporcionada por el código transparente de las palabras que la acompañan. De aquí que, a juicio de Krieger, el código arbitrario de las

²⁸ «Como neo-platónicos, cuya doctrina derivaba del ataque platónico contra la experiencia sensible, [estos críticos] consideraron que su tarea consistía en la necesidad de justificar, e incluso de celebrar, la mimesis –y la *enárgeia* como su raíz– que Platón había condenado. Y solo podían hacerlo separando la mimesis de su dependencia con respecto a la experiencia sensible y relacionándola con lo inteligible considerado como supra-sensible. Esto los condujo a una paradoja aparente, según la cual exhortaban al poeta a utilizar el lenguaje con el objetivo de producir una viveza pictórica –*enárgeia*– tal como el artista visual, mientras simultáneamente condenaban el ámbito de lo sensible como algo que no merecía ser imitado. Si se trató de una paradoja fue una que tuvo como resultado que las artes del lenguaje, debido a su incapacidad para operar como signo natural, fuesen particularmente privilegiadas en contraste con las artes visuales» (Krieger, 1992: 117-118).

²⁹ «El hecho de que el poeta no sea realmente un pintor, como afirma este argumento, se convierte en la ventaja del poeta: el signo lingüístico, en la medida en que no es un "signo natural" porque no se asemeja a su objeto, es libre para apelar al ojo de la mente más que al ojo del cuerpo. Y el ojo de la mente, mediante el cual lo inteligible es "entrevisto", es ciertamente superior al del cuerpo que está restringido a lo sensible» (Krieger, 1992: 139).

palabras predomine por sobre la imagen del emblema y que, incluso, lo invada, pues «los signos arbitrarios, aunque convencionales, de un lenguaje visual o verbal pueden suministrarnos la ilusión no sensible de un objeto existente conforme se dirigen libremente más allá de los sentidos hacia el ámbito inteligible» (1992: 21).

En este sentido, Krieger concluye esta parte de su argumentación afirmando que la imagen-como-lenguaje del emblema renacentista constituye la realización más completa del principio *ekphrástico*. La razón de ello consistiría en que «el argumento neo-platónico condujo a una consideración de las artes verbales como la versión más pura –la más libre con respecto a cualquier dependencia de los sentidos– de una estructura simbólica capaz de reclamar para sí todas las ventajas de las artes visuales, a la vez que libre de todas sus limitaciones: las palabras operan, en efecto, como un análogo más alto, no mundano, de las despreciadas artes del signo natural» (1992: 21-22).

En este contexto, entonces, el emblema renacentista constituiría una nueva instancia de la disputa por alcanzar una representación inmediata, una presencia no diferida, del objeto.

Así, pues, una vez que ha establecido que la palabra ha alcanzado el predominio por sobre la imagen, pues esta última se transforma en el emblema renacentista en una imagen-como-lenguaje, entonces, Krieger afirma que resta solo un paso para que la palabra aspire a convertirse en un lenguaje-como-imagen, es decir, que el poema intente representar de manera no mediada y espacial un objeto que no es sino él mismo.

La jugada final del lenguaje es completar su tentativa por la supremacía, apropiándose de la presencia de las artes visuales, convirtiéndose en una forma que crea la ilusión de devenir su propio emblema, una *ékphrasis* interna, *casi* sensible después de todo (...). Aunque, por cierto, es este *casi* el que estimula su complejo y paradójico atractivo. Una vez que el cambio desde la imagen como signo natural a la imagen como código ha ocurrido, resta un breve paso para una configuración que convertiría a las palabras en una forma que es el equivalente autónomo [*self-enclosed*] de un

emblema, es decir, un emblema verbal. (...) Como veremos, en las manifestaciones más complejas del impulso *ekphrástico*, nos encontraremos con la búsqueda paradójica en pos de un lenguaje que pueda forzarse a sí mismo para satisfacer la exigencia de una "forma espacial"(Krieger, 1992: 22)

A partir de los ejemplos proporcionados por Krieger (los «poemas-figuras» de George Herbert), esa «forma espacial» estaría conformada por las propias palabras del poema que, consideradas en conjunto, desafiarían la temporalidad y la condición mediadora del lenguaje, al adoptar las cualidades visuales del objeto cuya presencia suplantán. Las palabras del caligrama, entonces, llaman la atención sobre sí mismas *en tanto* palabras, al dibujar directamente en el espacio la imagen de su objeto ante el receptor.

En este punto de su argumentación, Krieger asume una postura que ya hemos encontrado en Steiner, y que consiste en situar en el umbral del periodo barroco un momento que resulta clave para el desarrollo de la poesía contemporánea.

El fundamento de esta argumentación reside en que esa suerte de cruce combinatorio que se produciría en el emblema renacentista –entre las propiedades que el principio *ekphrástico* suele concederle respectivamente a la imagen y a la palabra– posibilitaría el surgimiento de una nueva estética, que modificaría la doctrina del signo natural para desplazarla hacia una nueva manera de comprender la representación de la naturaleza considerada esta vez como *proceso*.

En este sentido, según el autor, a partir del siglo XVIII tardío, en una tendencia que iría desde Kant hasta la Nueva Crítica estadounidense, se habría planteado «la posibilidad de un renacimiento de la noción de emblema verbal» (1992: 198).

No obstante, esa posibilidad tendría una diferencia decisiva con respecto a su versión renacentista. Esa diferencia consiste en una «preocupación consciente por el papel potencial que desempeña el lenguaje considerado como medio estético» (1992: 198). Una consciencia que habría resultado imposible en una época anterior.

Estoy convencido de que (...) la principal diferencia entre la concepción del emblema verbal en el Renacimiento y en los siglos XIX y XX es que en estos últimos el papel de (...) lo neo-platónico es reemplazado por el papel formativo de la manipulación lingüística por parte del poeta. (Krieger, 1992: 145)

De esta manera, en el tránsito desde la versión renacentista hacia la versión modernista del emblema verbal, habría desempeñado un papel fundamental el descubrimiento de la dimensión auditiva de las palabras, que concede a la poesía un carácter sensible que se suma a su carácter inteligible tradicional³⁰.

El reconocimiento de este carácter doble del signo lingüístico habría dotado a la poesía de una cualidad excepcional, que implicó que en adelante fuese considerada como modelo en el marco de la jerarquía de las artes, porque combinaría la apelación visual de las imágenes con la apelación auditiva de la música.

A juicio de Krieger, el desplazamiento de la poesía desde su papel como un arte puramente inteligible a su papel como una de las artes sensibles –al menos en parte– implicaría una modificación en el deseo semiótico por el signo natural, entendido como la representación inmediata de un objeto por parte de un signo transparente con el cual ese objeto se identifica ante el «ojo de la mente». La razón de esa modificación se encontraría en que la dimensión auditiva de la palabra ya no apunta a la representación visual de un objeto exterior, sino a un impacto sensorial inmediato que llama la atención sobre la propia materialidad del medio *como si* fuese una cosa.

En otras palabras, el efecto estético ya no surge a partir de la aparición de la imagen mental de un objeto externo que se produce una vez que se ha decodificado el significado de una palabra cuya materialidad desaparece, sino de la percepción directa de esa materialidad en su *espesor*.

³⁰ A juicio de Krieger, el interés creciente por el carácter sensible de la dimensión auditiva del lenguaje se debe, fundamentalmente, a las investigaciones de Diderot y Herder, y va de la mano con «la invención de la estética» como disciplina autónoma durante el siglo XVIII (1992: 145-167).

Así, pues, en la medida en que el trabajo del poeta consiste ahora en la manipulación estética de un medio sensible, entonces, la poesía tiende a alejarse del lenguaje convencional en su función comunicativa y referencial. En adelante, el poeta se enfrenta a las palabras como un medio que además de su cualidad inteligible, posee sus propias cualidades sensibles, de modo que su trabajo consiste en moldear esa materia como lo haría cualquier otro artista.

El papel formativo concedido al trabajo por parte del poeta sobre la materia del lenguaje, habría permitido que la producción poética pudiese ser considerada, ya no como una representación directa de un objeto de la naturaleza, sino como una representación del proceso natural de su producción, de acuerdo al modelo de un *organismo* o de una *forma orgánica*³¹. En otras palabras, el poema pretendería regirse a partir del principio de finalidad interna que rige los procesos de desarrollo naturales, con la diferencia de que el principio de finalidad que guía la elaboración del poema no reside en este caso en la naturaleza, sino en la voluntad y el esfuerzo de un poeta considerado como artífice habilidoso que trabaja sobre una materia dada, que ofrece una resistencia a esa elaboración.

De acuerdo a este modelo orgánico, el poema operaría una compleja síntesis que, por una parte, no niega su naturaleza temporal, pero que, por otra, tampoco deja de aspirar a una fijación espacial, pues al combinar la temporalidad propia del poema en el *proceso de hacerse* con la espacialidad propia del poema considerado como *resultado*

³¹ Krieger cita como ejemplo un pasaje de *Shakespeare's judgement equal to his Genius* (1836) del inglés Samuel T. Coleridge: «La forma es mecánica cuando imprimimos una forma predeterminada en un material dado sin importar cuál sea, una forma que no surge necesariamente de las propiedades del material; —como cuando le damos una forma cualquiera a una masa de arcilla húmeda para que la retenga una vez que se ha secado. La forma orgánica, al contrario, es innata; da forma mientras se desarrolla ella misma desde dentro, y la completud de su desarrollo es una y la misma con la perfección de su forma externa. Tal como es la vida, así es la forma. La Naturaleza, el primer artista genial, inagotable en la diversidad de sus poderes, es igualmente inagotable en formas» (Krieger, 1992: 199). Para un comentario extenso acerca de la noción de organismo, ver: M.H. Abrams (1953: 297-314 y 385-399).

final, constituye una «espacialidad dinámica» que «preserva de alguna manera el flujo temporal a la vez que lo captura» (Krieger, 1992: 198).

A juicio de Krieger, la aparición del principio teleológico de la forma orgánica como modelo para la producción poética termina por desacreditar la estética del signo natural, que ya había sido socavada por el descubrimiento del aspecto sensible del lenguaje. Por esta razón, en lugar de plantearse como un signo transparente que se refiere a un objeto externo natural o manufacturado, en cambio, el poema considerado como totalidad pretende alcanzar el estatus de ese objeto, apelando a una integridad espacial que resulta de la explotación de su medio sensible desarrollada en el tiempo. En otras palabras, el poema intentaría asemejarse a la completud de un objeto espacial, de acuerdo al objetivo de configurarse él mismo de esa forma.

Lo espacial se alcanza ahora por medio de un uso transformador del lenguaje considerado como medio poético que toma los signos arbitrarios y *literalmente* cambia su naturaleza, a pesar de sus tendencias pre-poéticas, deteniéndolos en un espacio fijo (...). En consecuencia, lo espacial ya no se define mediante lo visual, sino mediante lo material, como algo que ocupa su propio espacio: el objeto artístico, en cuanto espacial, no se dirige ahora a algo visto en otro sitio, sino a su propia coseidad orgánica semejante a la naturaleza, radicada en su propia integridad (Krieger, 1992: 213).

Sin embargo, a pesar de esta diferencia, el modelo orgánico de producción poética no eliminaría por completo la operación del deseo semiótico por el signo natural, sino que lo reconduciría hacia una nueva concepción de la naturaleza, según la cual el poema se organiza en una unidad «que convierte todo elemento caprichoso en parte inevitable e indispensable del todo» (Krieger, 1992: 203). De este modo, la materia verbal alcanza su propia necesidad al integrarse en el sistema de relaciones internas al interior del poema.

Los signos que eran arbitrarios y convencionales (...) son organizados y transformados por el poeta de modo que, conforme surgen del proceso creativo, cobran un sentido de inevitabilidad y de necesidad despertado en nosotros por las formas orgánicas de la naturaleza viviente. [Esta] versión

de la "naturaleza" es distinta de aquella que caracterizaba a la doctrina del signo natural (...) [porque] considera la elaboración del poema como una imitación de la fuerza creativa de la naturaleza, que prolifera en una infinidad de formas biológicas. La metáfora orgánica, aplicada literalmente hasta transformarse en el modelo de la forma poética, hace del poema su propio tipo de signo natural (Krieger, 1992: 200-201).

Krieger concluye su investigación señalando que en su recorrido ha encontrado versiones muy distintas de la búsqueda por parte de la poesía de una legitimidad *natural*, «como si la poética no pudiese sobrevivir sin esa reivindicación» (1992: 254). En el caso del modelo orgánico se trata, como hemos visto, de una consideración del poema como objeto cuya completud teleológica lo convierte en una realización idealizada de un objeto natural al cual pretende sustituir.

En consecuencia, aunque revisionista, el organicismo continuaría proclamando que el poema-como-objeto es un tipo de signo natural, aunque su concepto de naturaleza tenga poco que ver con la naturaleza del signo natural. Lo que está en juego, finalmente, a juicio de Krieger, es una «una huida de lo arbitrario y de lo convencional considerados como inseguros, y el deseo de reivindicar una autoridad que se sitúa más allá de los efímeros caprichos del tiempo. Por ello el modernismo regresa a la espacialidad, aunque lo haga en un contexto que reconoce la primacía epistemológica del tiempo» (1992: 255).

IV. La crítica interartística contemporánea y la escritura de Francis Ponge.

A partir de las aproximaciones teóricas que hemos revisado en este capítulo, es posible identificar una serie de aspectos que son importantes a la hora de comprender el papel que desempeña la noción de *enérgeia* en el marco de la escritura de Francis Ponge.

En primer lugar, la noción de *enérgeia* sitúa las relaciones entre la poesía y las artes visuales en el horizonte del deseo por establecer un vínculo estrecho entre el arte y

la realidad; un vínculo que, en su manifestación más extremada, asume la posibilidad de difuminar la diferencia que existe entre ambas esferas.

En este contexto, dado que la retórica y la poética antiguas consideran que las artes visuales son aquellas que establecen por excelencia ese vínculo con la realidad, entonces, la noción de *enárgeia* implica que la poesía ha de intentar asemejarse a dichas artes en su pretensión de alcanzar la presencia, la inmediatez y la vivacidad propias del mundo sensible, a pesar de que su medio de representación parezca en desventaja para cumplir esa tarea en comparación con el medio propio de las artes visuales.

En este sentido, si la noción de *enárgeia* se define en su origen como la facultad de la palabra para producir una imagen mental, para cuya consecución es necesario que el medio propio de las palabras ceda su presencia ante el significado de las mismas, se puede afirmar que de alguna manera esa misma noción se ofrece desde ya, al menos en potencia, como ocasión para una reflexión acerca de la importancia que desempeña la mediación en aquello que se presume como inmediato o transparente.

En el caso particular de Francis Ponge, el interés que demuestra su escritura por la motivación de las palabras –un aspecto ampliamente comentado por la crítica– responde claramente a una reflexión en torno a la capacidad del medio de representación verbal para establecer un vínculo estrecho con la realidad.

Por otra parte, el interés que demuestra esa misma escritura por dotar de voz a unos objetos que de otro modo permanecerían mudos se inscribe de manera igualmente clara en la tradición de los epigramas y de la *ékphrasis*.

Pero la perspectiva abierta por la noción de *enárgeia* también permite comprender la importancia que Ponge concede al trabajo de escritura que, precisamente, se impone como tarea superar las desventajas que ofrecen las palabras para acceder a una representación inmediata de la realidad. En este sentido, la particularidad del

trabajo de escritura pongeano consiste en que las palabras son consideradas como una materia que opone resistencia y cuyo obstáculo es preciso vencer. *Difficulté vaincue* o *difficulté à vaincre*, en esta oscilación se juega el destino de aquello que Ponge denomina como «un éxito relativo en la expresión».

Ahora bien, el interés pongeano por la materialidad del medio de representación verbal tiene como consecuencia que la relación que su escritura establece con las artes visuales se desplace desde una doctrina basada en la facultad del lenguaje para producir imágenes mentales hacia una consideración del poema considerado como un objeto, que pretende producir en el receptor un efecto sensorial inmediato al igual que los objetos del mundo exterior.

En este contexto, las artes visuales ya no son un modelo para la escritura pongeana porque sus imágenes constituyan un icono de la realidad, sino porque la materialidad del medio pictórico resulta mucho más evidente que la materialidad del medio lingüístico. En el caso de la escritura de Ponge es preciso comprender este argumento de manera literal. Las telas, los trazos y los colores de la pintura no solo ocupan el mismo espacio que los objetos del mundo exterior, sino que ellos mismos son, en un sentido muy estricto, objetos del mundo exterior, porque están fabricados con elementos extraídos de la naturaleza (aceites, fibras vegetales, polvos minerales).

El resultado es que el proyecto de escritura pongeano se asoma a la perspectiva de abandonar el ámbito de la representación y de la producción de sentido que caracteriza a los sistemas de signos. No obstante, dicha escritura nunca da ese paso, sino que lo problematiza al situarse, precisamente, en la tensión que se establece entre representar un objeto y ser ella misma un objeto.

En este sentido, la escritura pongeana reafirma una y otra vez su compromiso con la significación de las palabras, así como su afinidad con la virtud retórica de la

claridad que, dicho sea de paso, constituye una de las acepciones de la misma noción de *enárgeia*. La diferencia radica en que, como veremos, esa significación es asumida como una dimensión más de la materialidad del medio verbal, y en que esa claridad no es exclusivamente una claridad intelectual.

El trabajo de escritura adquiere aquí, entonces, su significado más pleno. El objetivo de que el poema produzca el mismo efecto que la percepción de los objetos del mundo exterior nunca es abandonado. En eso consiste la concepción del poema como forma final y perfecta. Pero el proceso implicado en la consecución de ese objetivo cobra en el camino tanta o mayor importancia que esa concepción del poema.

Con ello, por cierto, la concepción misma del poema queda redefinida, pero también el interés pongeano por la noción de *enárgeia*. Si en su versión tradicional la noción de *enárgeia* se propone poner ante los ojos de la imaginación del receptor una imagen tan vívida del objeto que ese receptor asume la condición de un testigo presencial del mismo, en cambio, la escritura pongeana termina por poner ante los ojos del lector el poema mismo en proceso de hacerse.

SEGUNDA PARTE: EL ORIGEN RETÓRICO DE LA NOCIÓN DE *ENÁRGEIA*

«Qui est assez fort pour oser être d'avant-garde et amoureux des anciens?»

Francis Ponge, *Pour un Malherbe* (II, 16).

Como hemos visto en el capítulo anterior de esta tesis, la crítica interartística contemporánea considera la noción de *enárgeia* como la piedra de toque de las relaciones entre la poesía y las artes visuales.

Por esta razón, el estudio acerca del papel que desempeña la noción de *enárgeia* (o *evidentia*, en su traducción latina) en la escritura de Francis Ponge exige una definición de dicha noción y la determinación de los atributos fundamentales que caracterizan su funcionamiento, tal como este último aparece en los antiguos tratados de retórica.

En este sentido, a pesar de reconocer su papel fundamental, la reflexión en torno a la noción de *enárgeia* que propone la crítica interartística contemporánea suele pasar por alto el modo específico en que dicha noción aparece en esos tratados.

La reflexión que proponemos a continuación pretende, entonces, situar la noción de *enárgeia* en su contexto retórico originario.

Creemos que este rodeo encuentra su justificación en la misma escritura pongeana, la cual insiste una y otra vez en su propia filiación retórica.

I. Definición general de la noción de *enárgeia*.

En su *Manual de Retórica Literaria*, Heinrich Lausberg define la noción de *enárgeia* como una «figura afectiva» que, en cuanto tal, forma parte del *ornatus* y se inscribe en el marco de la *elocutio*.

Por ser una figura *afectiva*, es decir, que busca provocar una reacción emocional en el receptor, la *enárgeia* forma parte de los medios persuasivos típicamente retóricos que operan en los géneros judicial y deliberativo.

No obstante, en la medida en que implica también una intención mimética en principio ajena a la retórica, entonces, la *enárgeia* forma parte a su vez de la poética, bajo la tipología de «ostentación» de un objeto (*epideixis*, *demonstratio*), susceptible de elogio o de vituperio, que se ofrece a la contemplación (*theorein*) por parte del público³² (Lausberg, 1966: II, 447).

La *evidentia* es la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía). El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso; se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable). La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial (...) El compenetrarse con la situación del testigo presencial es un efecto de la mimesis; la figura de la *evidentia* es, pues, un medio expresivo claramente poético (Lausberg, 1966: II, 224-226).

La definición de Lausberg tiene la ventaja de poner el término en perspectiva (entre persuasión y mimesis, entre retórica y poética), y de resumir algunas de sus cualidades más importantes, entre las que se encuentran la acostumbrada referencia a la vivacidad

³² «Esta exhibición (*epideixis*) es la que ha dado el nombre al *genus*, *epideiktikon génos*, traducido al latín por *genus demonstrativum*» (Lausberg, 1966: I, 213). Ver también Lausberg (1966): I, 106-110 y I, 213-216.

y el detalle de la descripción, y la condición de testigo ocular o presencial que asume el receptor.

Por otra parte, aunque parece enfatizar demasiado el carácter estático de la representación del objeto (como veremos, el término *enárgeia* también está asociado a un movimiento muy veloz), la introducción de la cualidad *simultánea* de los detalles como requisito para la configuración de un *cuadro* sitúa de plano a la noción de *enárgeia* en el campo de un léxico pictórico.

Asimismo, la necesidad dramática de que el orador se compenetre imaginariamente con su asunto de acuerdo al objetivo de transmitir esa misma compenetración a su auditorio, constituye, como veremos, un elemento esencial para la apertura del espacio de ficción que caracteriza a la *enárgeia*.

Según el *Diccionario etimológico* de Pierre Chantraine, el término *enárgeia* significa «claramente visible, brillante, evidente» (1968: 345), y estaría compuesto por el prefijo *en-* y el adjetivo *argós*, que significa «claro», «blanco», «brillante», pero también «rápido». En este sentido, según Chantraine habría que suponer que en un origen el término *argós* expresaba la blancura resplandeciente y la velocidad del relámpago (1968: 104).

Carlo Ginzburg, por su parte, comenta que el término *enárgeia* no figura en Homero, aunque sí el adjetivo *enargés* «asociado a la “presencia manifiesta” de los dioses», y añade que «puede traducirse *enargés*, según los contextos, como “claro”; si no, como “tangible”»³³ (2010: 23).

³³ Y, más adelante, añade que, bajo su denominación latina de *demonstratio*, el término «hacía referencia al gesto del orador que señalaba un objeto invisible, volviéndolo casi palpable –*enargés*– para quien lo oía, gracias al poder casi mágico de sus propias palabras» (Ginzburg: 2010: 25). Por su parte, Martin Heidegger en «The End of Philosophy and the Task of Thinking» apunta: «Lo evidente es aquello que puede ser inmediatamente intuitivo. *Evidentia* es el término que Cicerón utiliza para traducir el griego *enargeia*. *Enargeia*, que tiene la misma raíz que *argentum* (plata), significa aquello que en sí mismo y desde sí mismo irradia y se lleva a sí mismo a la luz. En griego, no se trata de la acción de ver, del *videre*, sino de lo que luce e irradia. Pero que únicamente puede irradiar si la apertura ya se encuentra garantizada. El rayo de luz no crea la apertura, la *Lichtung*, sino que solo la atraviesa. Solo tal apertura

Esta alusión a la cualidad de lo *tangible*, que aparece en múltiples contextos de uso, se puede comprender a partir del campo semántico de la propia noción de *enárgeia*, que se relaciona con una suerte de medio de prueba de la presencia del objeto representado, de modo que en una jerarquía de los sentidos el testimonio último de la presencia de un objeto radica en la posibilidad de *tocarlo*.

Desde esta misma perspectiva, la noción de *enárgeia* también es un término importante en la teoría del conocimiento epicúrea. En este caso, Epicuro utiliza dicha noción para hacer referencia a la «visión clara» que caracteriza a la percepción inmediata de las impresiones sensibles de los objetos, de cuyas propiedades exteriores constituye una prueba o testimonio irrefutable, sobre el cual se apoya toda proposición verdadera (Zanker, 1981: 308-309). Es importante destacar que, a juicio de Epicuro, el carácter irrefutable de esa percepción, que se sitúa todavía en un ámbito pre-racional, es una cualidad que comparten también las afecciones o sentimientos (*páthe*) que surgen como respuesta o reacción a esa misma percepción. En otras palabras, como indica Carlos García Gual, «esas afecciones nos ofrecen un testimonio válido y veraz de la experiencia inmediata» (1985: 78-79).

En el ámbito de la filosofía clásica, en cambio, el término *enárgeia* aparece como sustantivo solo una vez en Platón aplicado a la nitidez de los colores de un retrato (*Político* 277c); y otra, como adjetivo, en el *Fedón* (83c), en el contexto de la discusión acerca de la verdad atribuida a lo sensible-visible en contraste con lo inteligible-invisible, siendo esta última, como se sabe, la posición defendida por Platón. La noción de *enárgeia* aparece también en Aristóteles, aunque su significado y su alcance, como veremos a continuación, son discutidos por la crítica.

garantiza al dar y al recibir y a cualquier evidencia la libertad en la que pueden permanecer y tienen que moverse» (1972: 66). Traduzco del inglés teniendo a la vista la versión castellana (*Tiempo y ser*, 2000), aunque esta última –elocuentemente– en lugar de *enárgeia* dice *enérgεια*.

II. La noción de *enárgeia* en Aristóteles.

Aristóteles utiliza el término *enárgeia* en diversos pasajes de *Retórica* y de *Poética*. No obstante, su significado adquiere un carácter problemático debido a la relación que establece con el término *enérgeia*.

En general, Aristóteles utiliza el término *enárgeia* en el contexto de sus investigaciones acerca de la elocución (*léxis*), sobre todo cuando se refiere a la metáfora y a la capacidad del lenguaje para «poner ante los ojos» o hacer «saltar a la vista» su objeto, en un sentido más o menos equivalente al uso retórico post-aristotélico, que consiste en *hacer sensible* un objeto ante la imaginación del receptor³⁴.

La noción de *enérgeia*, por su parte, desempeña un papel clave en la filosofía de Aristóteles, a un grado tal que sus implicaciones se extienden al ámbito de la física, la metafísica, la ética y la teoría del conocimiento. Pese a ello –o, precisamente, debido a esta amplitud–, el significado del término no resulta del todo claro, pues cambia según el contexto, a lo cual se añade el hecho de que, en lugar de proporcionar una definición, Aristóteles recurre constantemente a ejemplos³⁵.

El uso más común del término *enérgeia* es aquel que significa «acto» o «actualidad» en un sentido que se contrapone a «potencia» o «potencialidad» (*dynamis*). Este es el caso, por ejemplo, del siguiente pasaje de *Metafísica* (*Met.*, Θ 6, 1048a 30-35).

Acto es, pues, que la cosa exista, pero no como decimos que existe en potencia. Decimos que existe en potencia, por ejemplo, el Hermes en la

³⁴ Por ejemplo, en la sección de *Retórica* dedicada a la claridad (*Retórica* III, 1405b 11-13), a la selección de las palabras y a la metáfora consideradas como virtudes de la expresión: «Hay nombres más específicos que otros, y también de mayor semejanza y más apropiados, para que el hecho salte a la vista» (Aristóteles, 1990: 495).

³⁵ Dada su importancia, un análisis detallado de la noción de *enérgeia* y de su función en el sistema filosófico de Aristóteles excede los límites de esta tesis. Por esta razón, en estos párrafos solo menciono algunos significados del término, esto es, aquellos que parecen más pertinentes para nuestro objeto de estudio.

madera y la semirrecta en la recta entera, ya que podría ser extraída de ella, y el que sabe, pero no está ejercitando su saber, si es capaz de ejercitarlo. Lo otro, por su parte, <decimos que está> en acto (Aristóteles, 2007: 306).

A juicio de José Ferrater Mora, la distinción aristotélica entre acto y potencia está estrechamente ligada al problema del ser «en cuanto ser que *cambia* (...), pues, si hay cambio, debe de haber algo que posee una propiedad o se halla en un estado y puede poseer otra propiedad o pasar a otro estado. Cuando tal ocurre, la "posterior" propiedad o el "último" estado, constituyen actos, o actualizaciones, de una previa potencia» (1965: 47).

Así, pues, el acto y la potencia son dos términos que constituyen principios que, según Aristóteles, son válidos en todo el ámbito del ser (*Met.* Λ. 5. 1071a 3-5) – en la naturaleza, en el arte, en la actividad propia de la divinidad–, a la vez que modos de existencia (*Met.* Θ. 6. 1048a 30-32), que involucran la idea de un movimiento teleológico o regido según fines³⁶ (Chen, 1956: 57).

En este sentido específico, el término *enérgeia* se refiere más que al *estado* de ser en acto a partir de la potencia, al *proceso* mismo de llegar a ser, es decir, a la actualización o a la perfección de aquello que ya se era aunque solo en potencia. En este contexto, es decir, entendido como «actualización» más que como «actualidad», el término *enérgeia* se aproxima, entonces, a la definición de «movimiento» (*kunésis*)³⁷, pues más que al ser, se refiere al devenir, en el sentido de llevar a cabo algo desde la

³⁶ «El concepto de *dynamis* (en el sentido de potencialidad) implica al menos los siguientes momentos teleológicos: 1º La materia, según Aristóteles, es portadora de *dynamis* en este sentido. Si algo es potencialmente otra cosa, su *dynamis* se debe a su elemento material. La materia, pues, posee una tendencia natural hacia la forma; se dirige al ser actualmente determinada de tal o cual materia según es la forma. (...) 2º Esta determinación actual es la finalidad de la materia. La semilla de un árbol, por ejemplo, apunta a convertirse en ese árbol. En consecuencia, la base del desarrollo es la *dynamis* en el sentido de potencialidad. (...) Los mismos momentos teleológicos están implicados en el concepto de actualidad, porque actualidad es aquel estado en que la potencialidad se actualiza» (Chen, 1956: 57).

³⁷ Así, en la definición aristotélica más conocida de movimiento: «El movimiento es la actualización de lo que está en potencia, en tanto que tal» (*Met.* K 9, 1065b 16). No obstante, en otras ocasiones, Aristóteles define *enérgeia* en contraste con la idea de movimiento, porque lo que está en movimiento no ha alcanzado, precisamente, su estado final.

potencia de ser al acto de serlo, de modo que la potencia alcance su fin y, en consecuencia, su perfección³⁸.

Hasta aquí, como dice Carlo Ginzburg, «nada tienen en común estas dos palabras» (2010: 22). El problema surge, entonces, cuando Aristóteles reúne los dos términos en un mismo contexto, pues, por decirlo así, esa tensión entre movimiento y estasis, entre un proceso y un estado, parece desplazarse hacia una nueva tensión, esta vez en el ámbito de la retórica y de la poética, entre los términos completamente distintos de *enérgeia* y *enérgeia*. Completamente distintos, por cierto, salvo por las *razones poéticas* implicadas en la paronomasia.

En este sentido, la poética aristotélica estaría cruzada por una tensión entre un extremo determinado por la herencia platónica con su énfasis en una imitación entendida en términos visuales y espaciales (esto es, como copia o reflejo de un objeto sensible *estático*) y otro extremo determinado por el propio interés aristotélico por el desarrollo y el devenir de acuerdo a una secuencia lógico-temporal de tipo *dinámico*.

En *Retórica* nos encontramos con un primer pasaje donde Aristóteles parece querer articular el movimiento y la estasis (1411b, 20-25). Se trata del párrafo donde se propone definir el significado de la expresión «saltar a la vista», en el contexto de un «análisis formal de la elegancia retórica»:

Así, pues, que las expresiones elegantes proceden de la metáfora por analogía y de hacer que el objeto salte a la vista, queda ya tratado. Pero <ahora> tenemos que decir a qué llamamos "saltar a la vista" y cómo se consigue que esto tenga lugar. Ahora bien, *llamo saltar a la vista a que <las expresiones> sean signos de cosas en acto*. Por ejemplo: decir que un hombre bueno es un cuadrado es una metáfora (porque ambos implican algo

³⁸ Estos dos sentidos, es decir, uno que enfatiza el devenir, y otro que enfatiza el estado final de ese devenir, es decir, el carácter perfecto del *haber llegado a ser según el principio que ya estaba en potencia* (el *érgon*, es decir, la *obra*), parecen estar presentes en una de las definiciones aristotélicas más conocidas de la *enérgeia*: «La palabra acto se dice según la obra» (*Met.* Θ 8, 1050a 23). Este es el origen de la distinción formulada por Humboldt entre las artes de la *enérgeia* (*forma formans*), que operan de manera genética-dinámica mediante la constitución misma de su forma (música, danza, poesía, drama) y las artes del *érgon* (*forma formata*), que operan mediante su forma acabada (pintura, escultura, arquitectura). (Voos, 1974: 491).

perfecto), pero no significa el acto. En cambio, "disponiendo de un vigor floreciente" comporta un acto³⁹ (Aristóteles, 1990: 538-539).

Al afirmar que «saltar a la vista» significa «que <las expresiones> sean signos de cosas en acto», Aristóteles parece identificar aquí la noción de *enérgeia* con la cualidad visual más característica de la *enárgeia*, como si estuviese afirmando que para poner algo ante los ojos, es decir, para hacer sensible algo, es necesario *representarlo en el acto de hacerse*.

El hecho de que el efecto sensibilizador propio de la *enárgeia* sea el resultado de que la expresión sea «signo de una cosa en acto» se aprecia particularmente en la diferencia entre simple metáfora y metáfora que implica *enérgeia* que aparece en los ejemplos proporcionados por Aristóteles. De este modo, podría afirmarse que la primera metáfora («un hombre bueno es un cuadrado») no significa el acto porque tanto el hombre como el cuadrado están ya *terminados, acabados, o realizados –completos, cumplidos, o perfectos–*, mientras que, en cambio, la segunda metáfora significa el acto precisamente porque tanto el verbo «disponiendo» como el participio griego que hace de adjetivo «floreciente» se refieren a acciones en el acto de realizarse y que, en consecuencia, están, por decirlo así, en movimiento rumbo a su compleción.

De ser así, tal vez sea oportuno prestar atención al hecho de que el movimiento implicado en esta segunda metáfora es, además, el movimiento con que la naturaleza brota. En efecto, «vigor» (*akmé*) es una metáfora que proviene de la botánica y que apela, en consecuencia, a un modelo de desarrollo orgánico, por ejemplo, el del vigor con que despunta el botón de una flor (de ahí, pues, que ese vigor «florezca» en el sentido de *desplegarse*)⁴⁰.

³⁹ Este es el pasaje citado por Hagstrum y Steiner. Las cursivas en la traducción al castellano son nuestras.

⁴⁰ En sus comentarios a *Retórica*, Quintín Racionero reconoce que la expresión «poner ante los ojos» o «saltar a la vista» corresponde al «efecto sensibilizador» propio de la *enárgeia* y que, en consecuencia, la particularidad de este pasaje radica en que esa «capacidad evidenciadora (...) se consigue [ahora] cuando la expresión es "signo de una cosa en acto". Acto (*enérgeia*) está tomado aquí lo mismo en su sentido

En otros pasajes de *Retórica*, el efecto sensible que produce la representación verbal de una acción en el acto de hacerse parece implicar incluso la identificación entre la *enárgeia* y la *énéргеia*.

Este es el caso particular de *Retórica* 1410b 36, que se ocupa de establecer los criterios que determinan la elegancia de la elocución, y donde existe discrepancia entre los traductores acerca de si Aristóteles utiliza uno u otro término. En este contexto, la decisión depende del énfasis que se conceda al aspecto visual de la expresión «saltar a la vista», según el cual el término correcto debiese ser *enárgeia*, o bien, del énfasis que se conceda al «estarse haciendo» de la acción, según el cual el término debiese ser *énéргеia* (aunque, en este último caso, esa «acción» de todos modos tiene como requisito que «se vea»).

Y, por otra parte, a los *nombres*, si es que contienen una metáfora (con tal que no sea ni extravagante, porque sería difícil de percibir, ni superficial, porque entonces ni produce ninguna impresión) y si ella logra, además, que <el objeto> salte a la vista, ya que conviene que se vea lo que se está haciendo más bien que lo que se tiene intención de hacer. Por lo tanto, en resumen, tres son las cosas a las que se debe atender: metáfora, antítesis y nitidez / animación [*enargeías* / *énéргеias*]⁴¹ (Aristóteles, 1990: 533).

Hasta aquí, el rasgo común de los pasajes de *Retórica* que hemos comentado consiste en que la relación problemática entre las nociones de *enárgeia* y *énéргеia* se establece en el marco de una «acción» cuya ejecución está limitada, en el nivel de la elocución, a una palabra o a un grupo de palabras. En *Poética*, en cambio, la tensión entre el aspecto

técnico –opuesto a potencia (*dynamis*)–, como también en el sentido original de "acción" (...). Es obvio, en efecto, que la doctrina platónica de la *mímêsis* resulta particularmente inadecuada para dar razón de la expresión de acciones, de modo que resulta verosímil que sea en este punto donde se haya abierto para Aristóteles la idea de considerar la *léxis*, no como una copia, sino como un signo (*sêmeion*)» (Aristóteles, 1990: 539).

⁴¹ Racionero justifica así su opción por *enargeías*: «"Nitidez" traduce *enargeías*, que está en todos los códices con excepción de CDF. La lectura *energeías*, seguida por Ross con la mayoría de los editores, se basa fundamentalmente en la glosa del escoliasta (Σ), que la fija sin lugar a dudas (...), pero es obvio que esto es ya es una interpretación. La lectura *enargeías* parece, en cambio, que recupera el sentido propio del argumento aristotélico. Por una parte, hace relación al "saltar a la vista", que exige un sentido visual como el que proporciona la "visión clara" o "nitidez" de *enárgeia*. Y, por otra parte, ello es el fenómeno resultante de la *léxis saphês* o claridad de la expresión que es la virtud por excelencia de la *léxis*» (Aristóteles, 1990: 533).

visual instantáneo de la *enárgeia* y la cualidad de proceso dinámico de la *énérgeia* parece extenderse a la composición del poema considerado como totalidad.

Aristóteles utiliza el término *enárgeia* en dos pasajes de *Poética*: en el capítulo 17, cuando proporciona consejos a los poetas acerca de la estructuración de la fábula o argumento (*mythos*); y en el capítulo 26 (el último capítulo del tratado), donde establece la superioridad de la imitación trágica por sobre la imitación épica.

En el primero de estos pasajes (*Poética*, 1455a 22-29), el término *enárgeia* aparece junto a otras dos expresiones directamente ligadas a ella: el usual «poner ante los ojos» los hechos, y la condición de testigo presencial que adquiere entonces el receptor-espectador.

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones⁴². (Aristóteles, 2010: 187)

A pesar de la mención del plano elocutivo, el contexto donde aparecen estas expresiones sugiere que esos «hechos» corresponden a la «estructuración de la fábula» más que a una u otra acción en particular. De lo contrario, no se entendería que el consejo de Aristóteles esté dirigido al descubrimiento de lo «apropiado» (*prépon*) y a la determinación de lo no-contradictorio por parte de los poetas, pues lo apropiado, en efecto, corresponde precisamente a la «virtud de las partes de encajar armónicamente en un todo»⁴³ (Lausberg, 1966: II, 374).

⁴² Krieger comenta de esta manera este pasaje: «Su preocupación principal [de Aristóteles] es el argumento secuencial (como proyección de la *énérgeia*), de modo que la apelación platónica a la *enárgeia* parece estar de alguna manera sobrepuesta como un apéndice visual en conflicto con un sistema que depende del principio de progresión. Aunque permanece fiel a esa progresión, [Aristóteles] no puede resistirse a la influencia que implica el carácter visual de la mimesis, incluso al precio de alterar su significado» (Krieger, 1992: 78).

⁴³ Prosigue Lausberg: «El *artifex* que compone un todo (*érgon*) con partes, obliga mediante su operación dirigida y planeada en orden al todo a las partes elegidas conforme un plan a ensamblarse en un todo. Así, pues, el resorte de lo *prépon* es la finalidad» (Lausberg, 1966: II, 375).

En este sentido, el tránsito desde una concepción acotada hacia una concepción extendida de la acción, que termina por identificarse entonces con la estructuración de la fábula –una suerte de bosquejo de la totalidad del argumento que se puede ver completo de una sola vez–, encuentra su justificación en que Aristóteles en *Poética* define una y otra vez la imitación en términos de acción. De hecho, utiliza para ello los mismos términos que utiliza en *Retórica*, incluyendo el término *enárgeia* (*Poética*, 1448a 23-24). Pero sobre todo ese tránsito encuentra su justificación en que la definición aristotélica de poema –ya sea dramático o narrativo– implica como requisito indispensable que esa acción sea además una sola y completa (*Poética*, 1459a 18-22), de modo tal que su desarrollo describa una secuencia cuya percepción, no obstante, ha de ser sinóptica o simultánea.

Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud (...). Es entero lo que tiene principio, medio y fin. (...) Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta por partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en su conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente. (Aristóteles, 2010: 152-154).

En consecuencia, lo que aquí está en juego, así como en muchos otros pasajes de *Poética*, donde Aristóteles insiste en estos mismos argumentos (*Poética*, 50a 15-23; 1451a 9-15; 1451a 30-35), es el principio sistemático de la «unidad orgánica», que rige el desarrollo de la acción de acuerdo a una sucesión de acontecimientos verosímil y necesaria. Una unidad que, junto con reconocer el carácter secuencial de las acciones, reconoce al mismo tiempo que las relaciones internas que se establecen al interior de esa misma secuencia determina, a su vez, la concepción de la obra como una totalidad

constituida por partes, las cuales han de considerarse, consiguientemente, como si fuesen simultáneas.

Finalmente, como adelantamos, Aristóteles utiliza el término *enárgeia* en el último capítulo de *Poética* (1462b 5-18). En este pasaje, la superioridad de la imitación trágica por sobre la imitación épica surge de la naturaleza doble del arte dramático el cual puede ser considerado como obra literaria, o bien, como puesta en escena.

El argumento aristotélico se organiza, por decirlo así, en tres momentos que oscilan entre estas dos concepciones del drama.

En un primer momento, cuando rebate la idea que afirma que los movimientos exagerados de los actores en escena pueden resultar vulgares, Aristóteles sostiene que la tragedia no necesita de esos movimientos (*kinéseos*) para producir el efecto que le es propio porque, al igual que la epopeya, «solo con leerla se puede ver su calidad» (Aristóteles, 2010: 237).

Sin embargo, una vez que ha establecido esta autonomía del arte del poeta (*poietikês*) con respecto al arte del actor (*hupokritikês*), y procede, en consecuencia, a comparar la tragedia con la epopeya en un ámbito estrictamente literario, Aristóteles regresa a la consideración del drama como puesta en escena, y afirma que «[la tragedia] tiene todo lo que tiene la epopeya (...), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo» (Aristóteles, 2010: 237).

En este segundo momento, entonces, Aristóteles utiliza el término *enárgeia* para referirse al efecto que produce en el receptor la combinación artística de música y espectáculo. En otras palabras, dado que esa combinación hace que el placer propio de la tragedia sea más «vívido» (*enargéstata*), y dado que la epopeya carece de esos elementos, entonces, la tragedia es superior a la epopeya.

No obstante, como señalamos, resta todavía un tercer momento, donde Aristóteles parece reunir los dos argumentos anteriores para afirmar que la recepción de la tragedia implica, por decirlo así, dos tipos distintos de *enárgeia*. El primero –que comparte con la epopeya– está ligado a la representación mental que resulta de la lectura, y otro –exclusivo de la tragedia– que depende de la percepción efectiva de los elementos sensibles de la puesta en escena: «[la tragedia] tiene la ventaja de ser visible (*enargès*) en la lectura y en la representación» (Aristóteles, 2010: 237).

En cualquiera de estos dos casos, en la medida en que Aristóteles establece una distinción en el plano de dos géneros literarios, el uso del término *enárgeia* parece estar referido al poema como totalidad.

III. La noción de *enárgeia* en los tratados retóricos antiguos.

El uso del término *enárgeia* se puede rastrear en numerosas fuentes antiguas tanto griegas como latinas. Su uso específicamente retórico se habría afianzado a partir de la Edad Imperial latina, y su sistematización habría recibido la contribución decisiva de la filosofía helenística.

A continuación, revisaremos el alcance y significado de dicha noción en algunas retóricas antiguas que pertenecen al periodo que se sitúa entre los siglos I a.C y II d.C. Estas son: *Sobre Lisias* de Dionisio de Halicarnaso (c. 60 - 7 a.C), *Sobre el estilo* de Demetrio (c. I a.C.-I d.c), *Retórica a Herenio* de autor anónimo (c. 86- 82 a.C), *De la partición oratoria* de Cicerón (106 -43 a.C), *Instituciones oratorias* de Quintiliano (c. 35 - 95 d.C), y *De lo sublime* de Pseudo-Longino (c. 46- 119 d.C).

Creemos que esta selección constituye un conjunto más o menos acotado sobre el tema. No seguiremos un orden cronológico, sino uno de menor a mayor complejidad.

Dionisio de Halicarnaso ofrece una de las definiciones más completas del uso retórico del término *enárgeia* en su tratado *Sobre Lisias* (VII.1-3), donde elabora el elogio del estilo de este orador griego contemporáneo de Sócrates y de Pericles.

En este tratado la virtud de la *enárgeia* se define como una capacidad o facultad (*dynamis*) del orador para apelar a la sensibilidad del auditorio (*aisthesis*), mediante el relato detallado de la percepción de las circunstancias, de modo que ese auditorio cree ver claramente los hechos que el orador pone en escena como si esos hechos estuviesen presentes (*paroûsin*) (Dionisio de Halicarnaso, 2005: 90).

En este contexto, el término *enárgeia* constituye una virtud de la expresión asociada a una serie de atributos bien específicos del lenguaje: pureza, registro propio o habitual, claridad, brevedad, densidad, espontaneidad trabajada, credibilidad y gracia (Dionisio de Halicarnaso, 2005: 83-95).

Otra fuente griega importante es el tratado *Sobre el estilo* atribuido por la tradición a un cierto Demetrio, donde el término *enárgeia* aparece, junto con la capacidad de persuasión, como requisito fundamental del «estilo simple» (IV, 208-217).

Los mecanismos propios para conseguir el efecto de la *enárgeia* son, en principio, los mismos que encontramos en Dionisio de Halicarnaso, es decir, la exactitud y la exhaustividad en el detalle, y la mención de las circunstancias que concurren en la acción. No obstante, Demetrio añade el uso de la repetición y la representación gradual o paulatina de los hechos –esta última con el objetivo específico de dejar en suspenso al receptor–, y la motivación del sonido de las palabras (Demetrio, 1979: 92-96).

El uso del mimetismo sonoro como recurso propio de la *enárgeia* –Demetrio menciona específicamente la cacofonía y la onomatopeya– está orientado directamente a mover los afectos del auditorio y, en cuanto tal, implica una apelación al oído –una

suerte de imagen acústica— que destaca en un contexto donde, como sabemos, predomina la apelación al sentido de la vista.

En los autores latinos, la noción de *enárgeia* adopta diversas traducciones entre las cuales se encuentran *illustratio*, *repraesentatio*, *hypotiposis*, *demonstratio* y *evidentia*. Por otra parte, cabe recordar que Lausberg identifica la *evidentia* con la *ékphrasis*, es decir, con la descripción, aunque desde nuestro punto de vista la *evidentia* abarca un fenómeno más amplio, que se encuentra en el fundamento de la *ékphrasis*, y que no se limita a la descripción.

En general, los tratados retóricos latinos establecen una relación de continuidad con respecto a la reflexión griega, que permite identificar los atributos permanentes de la noción de *enárgeia*.

Si se revisa, por ejemplo, el tratado retórico latino más antiguo conservado, *Retórica a Herenio*, o los diversos tratados de Cicerón, podemos apreciar con distintos matices, énfasis o denominaciones los mismos atributos que hemos encontrado en los tratados griegos.

Retórica a Herenio (IV, 55-69), por ejemplo, enfatiza el hecho de que aquello que denomina como *demonstratio* se desarrolla como un *proceso* que «pone ante los ojos» del auditor el objeto o la acción completos, con todos sus detalles, y que ese proceso se inscribe en el marco de la narración (Anónimo, 1997: 313-315).

En *De la partición oratoria* (VI, 20), Cicerón afirma que el efecto de «poner la cosa casi ante los ojos» no solo apela al sentido de la vista, sino que también a la mente y a otros sentidos corporales (1987: 9). En *De la invención retórica* (I, 107), en cambio, Cicerón reafirma que la visión proporcionada por la *enárgeia* está dirigida al «ojo de la mente» (*oculis mentis*), y enfatiza el hecho de que la intensidad emocional que esa visión produce en el auditorio se debe a la presencia ilusoria del objeto más que a las

palabras utilizadas para designarlo: «Aquel que oye ve y es conducido a la misericordia por la cosa misma, como si estuviera presente, no por las palabras solamente»⁴⁴ (1997: 63-62).

Pero la lectura de los tratados retóricos latinos también permite apreciar algunos aspectos más específicos de la *enárgeia*. Entre estos últimos, nos interesa particularmente el establecimiento de una diferencia entre aquello que podemos denominar como *dos tipos de visualización verbal*. Aunque está presente en los tratados griegos, Cicerón traslada esta diferencia al ámbito latino, donde recibe su desarrollo más importante en Quintiliano.

De acuerdo al tratado *De la partición oratoria* (VI, 20) de Cicerón, esta diferencia se establece en el plano de dos tipos de *claridad*: uno que apela al intelecto (*oratio dilucida*) y otro que apela a la imaginación (*oratio inlustris*).

Y la oración es ilustre [*oratio inlustris*], si se ponen palabras elegidas por su gravedad y metafóricas e hiperbólicas, y añadidas al nombre y repetidas y que tengan el mismo sentido, y que no aborrezcan la misma acción e imitación de las cosas. En efecto, esta parte de la oración es la que pone la cosa casi ante los ojos [*rem constituat paene ante oculos*], pues ciertamente apela a este sentido, pero los demás, sin embargo, y sobre todo la mente misma, pueden ser movidos [*ceteri tamen et maxime mens ipsa moveri potest*]. Pero las cosas que se dijeron acerca de la oración lúcida [*oratione dilucida*], caen todas en esta ilustradora; porque esta solo es algo más ilustradora que la lúcida; con una se hace que entendamos, pero con la otra que parezca que vemos [*altero fit ut intellegamus, altero ut videre videamur*] (2000: 9).

La diferencia entre *oratio dilucida* y *oratio inlustris* parece ser, a juicio de Cicerón, una cuestión de grado. Ambas utilizan, de hecho, los mismos recursos verbales (hipérbole, metáfora, repetición, motivación de las palabras, entre otros). La diferencia radica en que una permite *comprender* y la otra *parece dar a ver*, en una suerte de jerarquía que privilegia el carácter sensible de esta última visualización.

⁴⁴ Para otras apariciones del término en Cicerón, ver: *De la invención retórica* (I, 104; II, 78), *Sobre el orador* (III. 202), y «Academica II (*Lucullus*)» (17).

En este sentido, la *oratio dilucida* no se opone a la *oratio inlustris*, sino a la *oratio obscura*, pues si la primera utiliza las palabras en sentido propio y las dispone de manera concisa, en cambio, la segunda se caracteriza por su longitud, por su ambigüedad, y por el uso desviado de las palabras (Cicerón, 2000: 8).

El término *enárgeia* vuelve a aparecer en un pasaje de *Instituciones Oratorias* de Quintiliano (IV, 2.63-65), donde este autor cita la opinión de Cicerón que acabamos de comentar, y profundiza la diferencia entre los dos tipos de claridad.

El contexto al que pertenece este fragmento corresponde a la discusión retórica acerca de cómo debe construirse la narración en las causas judiciales para que el orador pueda probar o refutar de manera creíble un argumento, y convencer de este modo al auditorio. Con este objetivo, entonces, además de la claridad (*planam*), de la brevedad (*brevem*) y de la verosimilitud (*credibilem*), Quintiliano recomienda enseguida, citando siempre a Cicerón, la *evidencia* (*evidentem*) y el decoro (*moratam cum dignitate*).

No obstante, entre todas estas cualidades, solo la *evidencia* parece exigir un tratamiento aparte.

Algunos añaden también la evidencia [*evidentiam*], que los griegos llaman *enárgeia*. No quiero engañar a ninguno, ni disimular que Cicerón pone más virtudes en la narración, pues quiere, que además de las dichas, que son *claridad, brevedad y verosimilitud*, tenga *evidencia, conveniencia con las costumbres y dignidad*. Pero en un discurso todas sus partes deben corresponder a las costumbres e ir acompañadas de la dignidad en cuanto sea posible. La *evidencia* en la narración, a lo que yo entiendo, es una gran virtud, con la cual no solo se dice lo verdadero, sino que de algún modo también se muestra [*cum quid veri non dicendum, sed quodammodo etiam ostendum est*]. Por tanto, puede reducirse a la claridad [*sed subiici perspicuitati potest*]⁴⁵ (1977: 83-85).

Esta formulación de Quintiliano concede al tránsito entre el decir y el ver, según el cual lo *verdadero* no solo *se dice*, sino que también *se muestra*, un énfasis mayor que en

⁴⁵ Las traducciones de Quintiliano son más a partir de la edición bilingüe (latín e inglés) indicada en bibliografía. Para otra referencia en Quintiliano, ver: *Inst. Or.*, IX.2.40-41.

cualquier otra definición del término, gracias principalmente al contraste de los verbos *dicendum* y *ostendum*.

Por otra parte, en una primera lectura, el papel desempeñado en ese tránsito por «lo verdadero» parece contradecir el carácter ilusorio de la noción de *enárgeia*. No obstante, Quintiliano agrega que la argumentación de lo falso también exige la «apariencia de lo evidente» (*ut videantur quam evidentissima*) (1977: 82-84), de modo que el pasaje revela, más bien, aquello que podríamos denominar como una tensión entre «verdad» y «efecto de verdad».

Ahora bien, como adelantamos, Quintiliano retoma aquí la distinción entre dos tipos de claridad que ya aparecía en Cicerón, solo que si en este último la distinción se establecía entre *oratione inlustris* y *oratione dilucida*, en cambio, en Quintiliano se establece entre *evidentia* y *perspicuitas*, y recibe una mayor profundización⁴⁶.

En principio, la *perspicuitas* (en griego, *saphéneia*) comparte con la noción de *evidentia* la condición de «virtud retórica», pese a que no es una figura, ni forma parte, como la *evidentia*, del *ornatus*. La principal diferencia que existe entre ambas nociones radica en que el fundamento de la *perspicuitas* es la corrección idiomática (*Latinitas*) y su objetivo es la comprensión intelectual (*clarté* o *netteté*, según su traducción francesa)⁴⁷.

Dicho de otra manera, la *perspicuitas* corresponde a una claridad conceptual o intelectual —«explicar claramente», «articular claramente», «claridad desde un punto de vista objetivo», dice Chantraine (1968: 991)—, y no a una claridad intuitiva o sensible —

⁴⁶ Para el uso del término *perspicuitas* en Cicerón, ver: «Academica II (*Lucullus*)», donde define *enárgeia* como «*perspicuitatem* aut *evidentiam*» (1933: 489).

⁴⁷ Lausberg agrega: «La historia de la lengua francesa tiene tendencia a exigirle a la *pureté* la *clarté* (*netteté*) y a atribuir al francés como lengua una *virtus* retórica connatural que rebasa la simple gramática (por tanto, el *bene dicere* en vez del mero *recte dicere*)» (Lausberg, 1966: II, 47). La corrección idiomática, por su parte, tiene como una de sus pautas la *etymologia*, que «busca la "verdad original" (*étymon*) al querer poner en claro la coincidencia originaria entre forma y significación de las palabras» (Lausberg, 1966: II, 18).

aunque imaginaria–, que opera la ilusión de poner el objeto como si estuviese presente ante los ojos del observador, como ocurre en la *evidentia*.

Así, pues, de modo semejante a como ocurría en Cicerón, la virtud retórica de la *perspicuitas* no se opone a la *evidentia*, sino al vicio de la *obscuritas*, a la vez que, en su búsqueda de claridad intelectual, se expone al riesgo de la cotidianidad prosaica (*ónoma kyrion, proprietas*)⁴⁸.

Ahora bien, en la medida en que el *ornatus* rebasa la simple corrección elocutiva (*Latinitas*) y la mera comprensión intelectual de la expresión (*perspicuitas elocutionis*) –porque es más brillante y provoca un efecto mayor en el auditorio–, entonces, la *evidentia* es una virtud retórica superior a la *perspicuitas*. De hecho, algunos tratadistas prescriben que esta última debe evitar apelar a los afectos, pues ello iría en contra de su objetivo imprescindible que apunta al *docere*, con respecto al cual, el *delectare* y el *movere* solo son auxiliares o complementarios.

Quintiliano aborda la superioridad de la *evidentia* con respecto a la *perspicuitas* precisamente en los pasajes de *Instituciones oratorias* (VIII, 3.61-62) que dedica al papel desempeñado por el *ornatus* en el marco del objetivo de ganar la atención de una audiencia (*movere*).

Así, pues, si en *Instituciones oratorias* (IV, 2.63-65) Quintiliano formulaba la diferencia entre *perspicuitas* y *evidentia* en términos del tránsito de un sentido a otro

⁴⁸ «A la *perspicuitas* como *virtus* se opone la *obscuritas* como *vitium*. (...) En los *verba singula* se trata de la *electio verborum*, que a su vez presupone una *copia verborum* de que puede disponer. (...) Para la designación de la *res* mentada, sirve el *verbum proprium* asignado por la *consuetudo* a la *res* desde el principio. La propiedad de una palabra de ser un *verbum proprium* para una *res* determinada se llama *proprietas* (*kuriología*). Los términos franceses son *mot* (*terme*) *propre*, *propriété*. (...) El *vitium* que peca contra la *proprietas* se llama *improprium*. La *improprietas* de los *verba singula* tiene como resultado para el discurso seguido el *vitium* de la *obscuritas*. (...) La *proprietas* como parte de la *perspicuitas* (y de la *Latinitas*) tiene su límite en las restantes *virtutes elocutionis*: el *ornatus* y lo *aptum*.» (Lausberg, 1966: II, 47-49). También: «La *areté* poética consiste en observar en medida suficiente la *saphêneia*, evitando al propio tiempo la cotidianidad (*kuria onómata*). (...) Pero como por otra parte el empleo de los *kuria onómata* trae consigo el peligro de la cotidianidad prosaica, se pondrá su poco de sorpresa en los *kuria onómata* mediante modificaciones parciales en su cuerpo material» (Lausberg, 1966: II, 508). Entre estas modificaciones parciales que sirven a la *saphêneia* se encuentran los *onómata pepoiména*, es decir, las palabras motivadas semánticamente (Lausberg, 1966: II, 508).

(entre *dicendum* y *ostendum*), en cambio, ahora formula esa misma diferencia en términos del contraste entre dos formas verbales que apelan igualmente al sentido de la vista (*patet* y *ostendit*). Con ello, Quintiliano desplaza hacia el centro de su argumentación el carácter activo, que caracteriza a la *evidentia* en cuanto *poner frente a los ojos* del auditorio el objeto representado.

Ornato es todo aquello que se añade a la oración además de la claridad y la probabilidad [*ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est*]. En lo cual hay tres grados: primero, concebir bien la cosa que pretendemos declarar [*concupiendo*]. Segundo, expresarla adecuadamente [*exprimendo*]. Tercero, hacer el discurso más brillante [*nitidiora faciat*], que es lo que llamamos adorno [*cultum*]. Pongamos primero entre las virtudes del adorno la *enérgeia*, que ya mencioné en los preceptos de la narración, porque la evidencia, o como algunos la llaman, representación [*repraesentatio*], es más que la claridad [*quia plus est... quam perspicuitas*], por cuanto esta se muestra [*patet*], mientras que la otra hace ver [*ostendit*]. Es grande virtud [*magna virtus*] enunciar el asunto del que hablamos [*res de quibus loquimur*] claramente [*clare*] y como si lo estuviéramos viendo [*ut cerni videantur*]. Porque la oratoria no alcanza su pleno efecto, si apela solamente al oído, y si el juez solo cree que los asuntos sobre los cuales debe juzgar le son narrados, y no expresados y mostrados a los ojos de la mente [*oculis mentis ostendi*] (1977: 244-245).

La virtud de la *evidentia* surge, pues, de una redistribución de los medios que operan en la persuasión (*docere, delectare, movere*). En otras palabras, si el componente intelectual o cognoscitivo de la *perspicuitas* constituye (junto a la brevedad y a la verosimilitud) una virtud necesaria del discurso (*virtus necessaria*) de acuerdo al objetivo argumentativo imprescindible y nuclear del *docere*; en cambio, la *evidentia* constituye una virtud complementaria del discurso (*virtus assumpta*) de acuerdo al objetivo del *delectare* y, sobre todo, del *movere*. En el caso del *delectare* se trata de captar la atención del auditorio mediante la apelación a los afectos que constituyen una disposición permanente del ánimo (*éthos*), mientras que en el caso del *movere* se trata

de suscitar la conmoción psíquica del auditorio mediante la excitación de los afectos (*páthos*)⁴⁹.

En consecuencia, nos encontramos con que la figura de la *evidentia* es un complemento con respecto a la virtud necesaria de la *perspicuitas*, pero un complemento que posee, en cuanto parte del *ornatus*, un grado más alto de virtud con respecto a esa misma *perspicuitas*.

Ese grado más alto de la *evidentia* (*quia plus est*), que resulta principalmente, como hemos visto, de la capacidad pragmática de mover los afectos del auditorio, exige como requisito que el orador despierte primero esos mismos afectos en su propio ánimo, como si fuese un consumado actor.

Esto se puede apreciar claramente en el siguiente pasaje de *Institutiones oratorias* (VI, 2.26-29), donde Quintiliano aborda la parte final de la argumentación (*peroratio*):

El primer precepto para mover los afectos, a lo que yo entiendo, es que primero estemos movidos nosotros [*circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi*] (...) En consecuencia, si queremos hablar con verosimilitud, hemos de parecernos en los afectos a los que sienten de veras [*simus ipsis similes eorum qui vere patiuntur adfectibus*], y que hablemos con aquella viveza de sentimientos de que queremos que se revista el juez. (...) Primeramente, pues, nos debemos mover nosotros y sentir compasión si queremos que mover a otros (1977: 431-433).

Así, pues, la capacidad pragmática de mover los afectos mediante una suerte de proyección que consiste en situarse en el lugar del testigo presencial es la que concede a la *evidentia* su superioridad por sobre la mera *perspicuitas*. Se trata de una ilusión que representa, concibe o finge imágenes de cosas, acciones y voces que están ausentes de un modo tan real que parece que estuviesen presentes ante la mirada de un modo inmediato. Es la misma ilusión que Quintiliano, como veremos, denomina *sueños de*

⁴⁹ Para la captación de la afición y la conmoción psíquica mediante la excitación de los afectos del auditorio, ver: Lausberg (1966: I, 228-233). Para las virtudes necesarias de la argumentación, ver: Lausberg (1966: I, 266-267). Para las virtudes complementarias de la argumentación, ver: Lausberg (1966: I, 291-292).

gentes despiertas, un *vicio* o un *ocio del ánimo*, una *esperanza inane*, en cuyas imágenes parece que efectivamente actuamos y no solo pensamos. El orador que es capaz de conseguir esta ilusión mediante tal acto de auto-afección recibe el nombre de *euphantasiotos*, quien mueve los afectos de la manera más poderosa posible a través de sus imágenes verbales.

Resulta sugerente que el pasaje de Quintiliano que contiene la versión más elaborada de su definición de *evidentia* (VI, 2.29-36), esté antecedido por una suerte de declaración personal, donde el autor estima que no es suficiente seguir los preceptos tradicionales que ha leído o que ha aprendido de otros, sino que traerá a la luz aquellos preceptos secretos, que son el resultado de su propia experiencia (VI.2.25). Es necesario citar el pasaje completo:

¿Y cómo nos moveremos nosotros?, porque no están los afectos en nuestra mano. Procuraré satisfacer esta duda. Lo que los griegos llaman *fantasía* (*phantasías*) entre nosotros se llaman *visiones*, y por ella se nos representan con tanta viveza las cosas ausentes que parece tenerlas a la vista [*per quas imagines rerum absentium ita rapraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur*]. Digo, pues, que el que pueda concebir semejantes imágenes, ese tiene muchísimo adelanto para revestirse de los afectos [*adfectibus potentissimus*]. De aquí es que al que se representa con viveza y como son en sí las cosas, las voces y las acciones de las personas [*qui sibi res, voces, actus secundum verum optime fingeret*], le llamemos hombre de *buena fantasía* o *imaginativa* (*euphantasioton*), lo que lograremos si queremos. Porque estas representaciones [*imagines*] de que hablamos de tal suerte consiguen en el reposo del alma, como si fueran ciertas esperanzas vanas, y, para decirlo así, sueños que tenemos despiertos, que nos parece que vamos de viaje, que estamos en una batalla, que navegamos, y que arengamos al pueblo, y aun alguna vez que disponemos de los bienes que no tenemos, todo esto tan vivamente, que no parece pasar por la imaginación, sino que realmente lo hacemos [*nec cogitare sed facere*]. Pues ¿por qué no sacaremos utilidad de este defecto de nuestra imaginación? (...) De aquí surge aquella *enárgeia* que llama Cicerón ilustración y evidencia [*illustratio et evidentia nominatur*], por la que no tanto parece que referimos cuanto que representamos las cosas a los ojos [*non tam dicere videtur quam ostendere*], a lo que siguen los mismos afectos que si las estuviésemos viendo [*et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur*] (1977: 430-437).

El más alto grado de virtud retórica es, pues, aquel donde la palabra de un orador que ha accedido al estatus de *euphantasiōton* es capaz de producir imágenes (*visiones, fantasías*). De la representación de esas imágenes ante el ánimo se sigue la *evidentia*, donde la palabra ya no dice, sino que muestra, y muestra, a su vez, en el más alto grado (*ostendere*), que consiste en poner al receptor *como si* estuviese frente a la presencia no de una representación de la cosa, sino de la cosa misma (*si rebus ipsis intersimus*). En ese *como si* se juega la apertura de un espacio ficticio que pretende ofrecer la experiencia de una presencia inmediata (la *parousía* de Dionisio de Halicarnaso).

Así, pues, en cierto sentido, la *evidentia* señala un límite de la palabra porque, en última instancia, según el *dictum* de Simónides, la palabra se convierte en palabra muda, es decir, en imagen. Una ilusión, en definitiva, que como toda ilusión, depende de que el receptor la crea real y verdadera.

Para terminar este capítulo, nos referiremos a algunos pasajes del tratado *De lo sublime* atribuido a Pseudo-Longino⁵⁰. Este tratado merece una mención aparte, porque proyecta la noción de *enárgeia* más allá del ámbito de la persuasión retórica, hacia un tipo de visualización poética que desplaza el componente afectivo a un grado tal de intensidad que llega incluso a opacar esa misma visualización.

El objetivo declarado del tratado de Pseudo-Longino es establecer los modos en que la capacidad discursiva del orador puede llegar a producir lo sublime (*hypsos*), entendiendo por esta categoría «lo realmente grande (...) aquello que da mucho que

⁵⁰ La primera edición de este tratado fue publicada por Robortelli en Basilea en 1554. Hasta ahora es un enigma la identidad de su autor y la época de su florecimiento. El siglo I d.C., bajo el imperio de Calígula, parece verosímil si se tiene en cuenta la discusión de la decadencia de la oratoria, tema común durante los siglos I y II d.C., como se puede apreciar en Séneca, Petronio, Tácito y Quintiliano. Para un resumen de la discusión acerca de la identidad del autor, ver: *De lo sublime* (2007: 5-10).

pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible, sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable»⁵¹ (2007: 31).

De acuerdo con esto, la excelencia en el discurso tiene como objetivo algo que «supera lo persuasivo», pues mediante el recurso a «lo prodigioso» (*hyperphua*), a «lo asombroso» (*thaumásin*), a «lo que arrebató» (*ekpléxei*), ejerce «un poder y una violencia irresistibles» que termina por conducir al auditorio a un estado de «éxtasis» (*ékstasin*).

Lo sublime, afirma Pseudo-Longino, «al irrumpir en el momento oportuno, despedaza todas las cosas como un rayo y muestra al punto la íntegra potencia del orador» (2007: 21). Esta definición, por cierto, recuerda el significado originario de la noción de *enárgeia* que apunta a la blancura resplandeciente del relámpago.

A partir de esta caracterización se comprende perfectamente que los vicios a los que se arriesga el estilo sublime sean la «puerilidad», la «frialidad» y el «falso entusiasmo» (Pseudo-Longino, 2007: 26), y que todos ellos tengan como única causa el «ansia de pensamientos inusitados» (Pseudo-Longino, 2007: 29), es decir, una particular afición a buscar aquello que parece inédito o novedoso, nunca antes visto.

A contar del capítulo VIII de su tratado, Pseudo-Longino se refiere a «las fuentes más productivas de la expresión sublime», las cuales, a su juicio, son la «capacidad de concebir grandes pensamientos», la «emoción vehemente y entusiástica», la «forja de figuras», la «expresión noble», y la «composición digna y elevada». Aunque todas ellas tienen como fundamento común la «potencia expresiva» (*légein dynámeos*), las dos primeras fuentes son «innatas» (*authigeneîs*), mientras que las tres restantes se adquieren por medio del arte (*tékhnes*) (2007: 32-33).

⁵¹ La definición más conocida de lo sublime por Pseudo-Longino se encuentra en IX, 2: «Lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento (*hypsos megalophrosúnes apékhema*)» (2007: 35).

Esta distribución es importante, porque Pseudo-Longino sitúa la producción de imágenes en el ámbito de la emoción vehemente y entusiástica con lo cual puede considerarse, entonces, que su causa reside en la naturaleza del orador y no en el arte.

El capítulo XV del tratado se ocupa específicamente de lo sublime que nace de la grandeza de ánimo por imaginación.

Las imágenes [*phantasíai*], joven amigo, son también muy adecuadas para producir majestad, magnificencia y energía. Así al menos <las llamamos aquí>; otros las llaman "figuraciones" [*eidolopoiías*]. En general, por la palabra "fantasía" se entiende todo pensamiento que de algún modo suscita una expresión verbal, pero ahora se usa este nombre para indicar aquellos casos en que, bajo el entusiasmo y la pasión [*enthusiasmoû kai páthous*], pareces ver lo que dices y lo pones ante los ojos de los oyentes. Ciertamente no se te escapará que una cosa es la fantasía en la oratoria y otra distinta en la poesía, ni que el fin de esta es el asombro [*ékplexis*], mientras que el de la otra es poner evidencia en los discursos [*lógois enárgeia*]. Pero ambas buscan igualmente esto último y lo conmovedor: "Madre, te suplico, no me lances / esas vírgenes con ojos ensangrentados y con forma de serpiente. / Allí, muy cerca, saltan sobre mí" [Eurípides, *Orestes*]. Y: "¡Ay! Me matará. ¿Adónde huir?" [Eurípides, *Ifigenia en Táuride*]. Aquí es el poeta mismo el que ha visto a las Erinias y casi ha obligado a los oyentes a ver lo que él había imaginado» (2007: 52-53).

En primera instancia, como se puede apreciar, Pseudo-Longino apela a la capacidad de la palabra para producir imágenes en unos términos muy similares a los de la tradición que hemos revisado. Las expresiones verbales que son fruto de la fantasía o de la imaginación tienen la capacidad de producir imágenes o figuraciones que parecen poner ante los ojos del auditorio aquello que dicen.

No obstante, Pseudo-Longino enfatiza particularmente el hecho de que esa visualización verbal se produce bajo el influjo del entusiasmo y la pasión. Este énfasis prepara el camino para la distinción que introduce entre una fantasía propia de la oratoria y una fantasía propia de la poesía porque, aunque señala que ambos tipos de fantasía buscan la evidencia y lo conmovedor, Pseudo-Longino afirma que la fantasía poética, además de la evidencia, busca producir asombro [*ékplexis*].

De este modo, entonces, la excelencia del discurso poético apuntaría a producir, por decirlo así, una evidencia asombrosa que supera a la evidencia retórica, porque nace de una participación afectiva que se ha iniciado en la imaginación del propio poeta y que ha de transmitirse al receptor.

Se podría pensar que la distinción introducida por Pseudo-Longino entre una fantasía propia de la oratoria y una fantasía propia de la poesía recoge de alguna manera la distinción ciceroniana entre *oratione dilucida* y *oratione inlustris*, o bien, la distinción de Quintiliano entre *perspicuitas* y *evidentia*. Según estas distinciones existiría respectivamente un tipo de visualización verbal que apelaría al intelecto de acuerdo a la virtud necesaria del *docere* y otro tipo de visualización verbal – complementario, aunque superior al anterior– que apelaría al espacio ficticio abierto propiamente por la imaginación de acuerdo a las virtudes del *delectare* y del *movere*.

Asimismo, se podría pensar que la participación afectiva que tanto interesa a Pseudo-Longino recoge de alguna manera la capacidad pragmática que Quintiliano exige como requisito a la evidencia, según la cual el orador habría de comportarse como un consumado actor que despierta primero en sí mismo los afectos que luego quiere despertar en el auditorio.

No obstante, aunque el mismo Pseudo-Longino difumina en seguida los límites de su propia distinción⁵², es fundamental subrayar que nadie como él concede un papel tan importante al término «asombro» (*ékplexis*) en la consecución de la excelencia en el discurso. En este contexto, dicho término implica una experiencia de estupor, de estupefacción, de consternación o de perturbación mental que se adecua particularmente

⁵² Hacia el final del capítulo XV, Pseudo-Longino retoma el argumento que afirma que, a diferencia de la fantasía retórica, la fantasía poética no tiene como objetivo la persuasión, pues –añade aquí– esta última no está restringida por las virtudes necesarias del discurso (lo creíble, lo posible y lo probable). Y, no obstante, cuando a continuación pregunta cuál es, entonces, el objetivo de la fantasía retórica, responde que este no es persuadir sino subyugar a los auditores (Pseudo-Longino, 2007: 56-57). Volveremos más adelante sobre esto.

bien a la descripción de lo sublime como la irrupción instantánea y oportuna (*kairíōs*) de un rayo que lo despedaza todo. Así se entiende, precisamente, la insistencia por parte de Pseudo-Longino en subrayar la violencia irresistible del éxtasis que subyuga o arrebató al auditorio.

Basándose en esta noción de «asombro», Murray Krieger plantea la existencia en el tratado de Pseudo-Longino de un nuevo tipo de *enárgeia* que no implicaría pictorialismo alguno, sino que, al contrario, elevaría la poesía a la posición de arte modelo precisamente por su carácter no pictórico. Este tipo de *enárgeia* operaría, a su juicio, un desplazamiento en la jerarquía de las artes, desde un modelo mimético hacia uno expresivo y pragmático cuyo fundamento residiría en que la «intensidad emocional» involucrada en la noción de asombro introduciría un «conflicto entre el objetivo mimético del lenguaje y los usos afectivos a los que está sometido» (Krieger: 1992: 92-93).

La propuesta de Krieger resulta muy atractiva, porque permite ampliar el alcance de la noción de *enárgeia* hacia un ámbito que, al situarse en el plano de la participación afectiva, plantea un grado incluso mayor de cercanía por parte del receptor no solo con respecto al objeto descrito sino también con respecto al mismo emisor del discurso, en comparación con aquel que permite la simple imitación. Como dice Krieger, la imitación siempre implica una distancia, mientras que la participación afectiva implica una identificación (1992: 94).

No obstante, cabe preguntarse si acaso impulsado por su afán sistematizador Krieger termina por forzar su argumento acerca de la existencia de una *enárgeia* que abandona por completo su carácter visual, como si los límites de la visualidad coincidieran con los límites de lo mimético, como si no existiese un ámbito de lo visual

que no fuese claro y distinto, como si no existiese, en definitiva, un ámbito de lo visual donde pudiese presentarse con toda evidencia el asombro, el arrebató y el enigma.

Porque, a final de cuentas, incluso si se reconoce que la *enárgeia* de Pseudo-Longino ya no diese a ver nada, esa ceguera continúa expresándose en términos visuales. Si es cierto que lo sublime es el *eco* de la grandeza de pensamiento, también es cierto que lo sublime es como un *rayo* cuya irrupción despedaza todo en un instante. Por esta razón, como ya hemos sugerido, parece más adecuado plantear la existencia de una evidencia asombrosa, o mejor, de una «potencia de la imaginación» que, como afirma el mismo Pseudo-Longino, «con su destello eclipsa la situación real».

Asociando a la argumentación sobre los hechos la imaginación, el orador sobrepasa con ello los límites de la persuasión. Naturalmente, en casos como estos prestamos siempre oído a lo más fuerte, de modo que somos arrastrados desde el aspecto demostrativo [*apò toû apodeiktikoû*] hacia aquello que asombra la imaginación [*eis tò katà phantasían ekplektikón*] y que con su destello eclipsa [*enkrúptetai*] la situación real. Y no es raro que nos pase esto: en efecto, cuando dos cosas se unen, siempre la más fuerte atrae hacia sí la potencia de la otra (2007: 57).

Este pasaje cierra la exposición de Pseudo-Longino acerca de lo sublime producido por el poder de la imaginación que ha ocupado todo el capítulo XV del tratado y puede considerarse, en consecuencia, como una suerte de conclusión del mismo. No creo que haya otro lugar donde la originalidad del tratamiento de la noción de *enárgeia* por parte Pseudo-Longino aparezca con tanta intensidad.

Al principio, Pseudo-Longino plantea la distinción entre la fantasía retórica y la fantasía poética como una cuestión de límites (*óron*). La fantasía poética se sitúa más allá –o, mejor, por sobre– los límites de la persuasión porque, como ya comentamos, no está restringida por las virtudes necesarias del discurso (lo creíble, lo posible y lo probable). La fantasía poética se sitúa, entonces, en un ámbito donde ya no hay persuasión, sino dominación o subyugación (*douloútai*).

Por esta razón, conforme Pseudo-Longino prosigue su argumentación, la distinción entre la fantasía retórica y la fantasía poética termina por plantearse como una cuestión de poder (*kreíttōnos*). El asombro que caracteriza a la imaginación (*phantasian ekplektikón*) —«the enthralling effect of the imagination» traduce Hamilton Fyfe (Pseudo-Longino, 1927: 225)— es más poderoso que la prueba o demostración (*apodeiktikou*) que es el resultado de la argumentación, y, de hecho, puede llegar a ocultar —«encriptar» (*enkriptetai*) dice Pseudo-Longino— los hechos con su propio destello.

En este sentido, se podría decir que la evidencia asombrosa que propone Pseudo-Longino tiene como característica más propia producir un destello lumínico que, por su misma intensidad, en lugar de mostrar, oculta; o mejor, un destello lumínico que, como si fuese un enigma, solo muestra ocultando.

IV. La *enárgeia* o *evidentia* retórica y la escritura de Francis Ponge.

La lectura que hemos realizado de una selección de tratados retóricos y poéticos antiguos permite definir la noción de *enárgeia* o *evidentia*, así como determinar los atributos fundamentales que caracterizan su funcionamiento.

Algunos de esos atributos nos parecen importantes a la hora de comprender el alcance y la significación del funcionamiento de la noción de *evidencia* en la escritura de Francis Ponge.

1) El tránsito desde lo verbal hacia lo visual:

Desde una perspectiva retórica, la noción de *enárgeia* se define como la capacidad de la palabra para producir en la imaginación del receptor imágenes tan

vívidas, que este último asume la condición de testigo presencial de los hechos o acontecimientos representados por el emisor.

En este contexto, la *enárgeia* es una figura afectiva, es decir, que busca producir una reacción emocional en el receptor, lo cual solo es posible si el propio emisor se ha compenetrado emocionalmente con el asunto de su discurso.

La condición de testigo ocular o presencial que asume el receptor depende, precisamente, de esa participación afectiva, la cual se encuentra en la base de la capacidad de persuasión de la *enárgeia*.

Los recursos verbales más usuales para operar el tránsito desde lo verbal hacia lo visual que caracteriza a la *enárgeia* son la descripción detallada, la repetición, la metáfora, la hipérbole y la motivación de las palabras.

Entre estos recursos, la descripción, la repetición y la motivación de las palabras están destinadas a desempeñar un papel característico en la escritura pongeana.

2) El discurso claro y simple de la *enárgeia*:

Aunque con una excepción importante en Pseudo-Longino, la tradición retórica sitúa el funcionamiento de la noción de *enárgeia* en el marco del estilo simple o llano. Esto explica que el término *enárgeia* esté asociado a los atributos de la claridad, el uso propio o habitual de las palabras, la brevedad y la concisión, la verosimilitud y la espontaneidad (aunque trabajada).

En este sentido, se podría afirmar que el término *enárgeia* describe el funcionamiento de una figura cuya efectividad reside, precisamente, en pasar desapercibida como figura del discurso.

Como veremos más adelante en esta tesis, la escritura pongeana se propone, precisamente, el obstáculo de expresar lo simple y de expresarlo simplemente, y los riesgos que corre en este empeño son la oscuridad y la banalidad.

La propiedad de los términos constituye, por otra parte, una de las preocupaciones permanentes de Ponge, así como la búsqueda de expresiones breves y concisas, que se expresa en su gusto por las fórmulas, las máximas y los proverbios.

3) El carácter proteico de la *enárgeia*:

El funcionamiento de la noción de *enárgeia* se caracteriza por no estar limitado a ningún género retórico o literario en particular. Puede estar presente en cualquiera de los tres géneros retóricos (judicial, deliberativo y epidíctico) y, aunque su intención mimética se identifica con la vivacidad y el detalle de la descripción, la *enárgeia* puede integrarse sin problemas tanto a la narración como a la argumentación.

La inscripción de la *enárgeia* en el género epidíctico, en cuyo ámbito cumple la función de mostrar al auditorio un objeto susceptible de elogio o de vituperio, corresponde con mucha precisión a uno de los aspectos de la escritura pongeana más destacados por la crítica, la cual ha identificado el interés pongeano por los objetos cotidianos y humildes como una modalidad específica del *elogio paradójico*.

No obstante, cabe preguntarse si el mismo carácter proteico que asume la escritura pongeana no está acaso ligado a la imposibilidad de situar el funcionamiento de la noción de *enárgeia* en un tipo de discurso determinado.

4) La *enárgeia* como problema (I):

El funcionamiento de la noción de *enárgeia* pone en tensión las categorías de secuencialidad y de simultaneidad, de movimiento y de estasis, de proceso y de estado, en suma, de tiempo y de espacio.

En principio, la imagen verbal que produce la *enárgeia* se caracteriza por la instantaneidad de su aparición. En el origen, como sabemos, el término *enárgeia* está asociado a la aparición súbita de un relámpago.

Esa instantaneidad es la que fundamenta la comprensión tradicional de la relación entre la facultad de la palabra para producir una imagen mental y las imágenes materiales que produce la pintura. En ambos casos se asume que la imagen proporciona una representación estática de los objetos en el espacio, los cuales son percibidos completos y de una sola vez.

El problema que surge en este contexto consiste en que tal comprensión de la imagen solo puede entrar en conflicto con la percepción secuencial de la serie verbal (además de soslayar, por cierto, tanto el proceso de factura como el proceso de percepción de la imagen pictórica, y la posibilidad de que ella misma narre una historia).

En este sentido, tal como aparece en los tratados antiguos, la noción de *enárgeia* problematiza esa tensión al ofrecerse como una representación gradual o paulatina de los hechos en el marco de una narración.

Esa tensión se aprecia particularmente en el caso de la relación que se establece en el ámbito del lenguaje entre los términos parónimos de *enárgeia* y *énérgeia*.

De acuerdo a esta relación, tal como aparece en Aristóteles, el «poner ante los ojos» propio de la *énargeia* estaría orientado a un tipo de representación visual que intentaría dar cuenta del carácter cambiante de una realidad que se encuentra en permanente movimiento. En este sentido, Aristóteles parece sugerir que la mejor forma de poner algo frente a los ojos es *representarlo en el acto de hacerse*.

Esta idea es esencial para la comprensión de la escritura pongeana.

Para Aristóteles, por cierto, el carácter cambiante de la realidad está regido por un principio teleológico, de acuerdo al cual ese proceso de cambio se desarrolla en dirección a un estado final, donde esa realidad encuentra su perfección.

Según el mismo Aristóteles, ese proceso puede darse tanto en el marco de una palabra o de un grupo de palabras, como en el marco del poema considerado en su totalidad.

En el caso de la escritura pongeana se puede apreciar ese mismo proceso, o al menos, un proceso semejante. A veces ese proceso se expresa en la tensión que se establece entre una formulación verbal incesante y la posibilidad de acceder a una fórmula, que sintetiza o en donde cuaja esa extensa búsqueda, que avanza por tanteos y retrocesos. Otras veces ese proceso se expresa en la posibilidad de plantear una relación de homología entre el poema completo y el objeto al cual se refiere. De hecho, Ponge insiste en ocasiones en una comprensión orgánica (o mecánica) del poema.

En cualquier caso, una característica fundamental de la escritura pongeana consiste en que el proceso de búsqueda o de formulación no concluye necesariamente en la práctica en una fórmula o en una forma final.

A esto apunta, precisamente, la distinción tradicional por parte de la crítica pongeana entre textos cerrados y textos abiertos.

5) La *enárgeia* como problema (II).

La noción de *enárgeia* pertenece al ámbito de la retórica y de la poética. No obstante, también pertenece al ámbito de la epistemología, en cuyo contexto equivale al testimonio irrefutable de la presencia de un objeto ante la sensibilidad del individuo.

Por esta razón, en ciertos usos, el significado del término *enárgeia* se desplaza desde un ámbito que privilegia el sentido de la vista hacia un ámbito que privilegia el sentido del tacto, pues este último constituye, en última instancia, la piedra de toque de la presencia efectiva de un objeto.

En alguna medida, este significado se aproxima al uso actual y cotidiano de la noción de *evidencia*.

No obstante, como hemos indicado, ese significado se remonta al menos al materialismo de la filosofía epicúrea, desde cuyo punto de vista la emoción o el sentimiento que produce en el individuo la presencia sensible del objeto posee un carácter tan verdadero e irrefutable como la percepción misma de esa presencia sensible.

La referencia al materialismo epicúreo no es antojadiza. El propio Ponge reconoce muchas veces su afición por esta filosofía; afición que, por otra parte, ha sido identificada hace mucho por la crítica.

De acuerdo a esta acepción, el término *enárgeia* no alude a la ficción o a una ilusión de realidad, sino que a la verdad o a la realidad misma. En otras palabras, esta acepción entra en conflicto con una concepción de la retórica, según la cual esta última se ocupa de persuadir con independencia de la verdad.

Este es un problema que plantea, ciertamente, toda retórica; pero, en cuanto tal, es un problema que cruza también la poética pongeana.

En este sentido, como veremos, Ponge se propone fundar una nueva retórica – una retórica de lo particular–, que se plantea como un modo de conocimiento que quiere dar cuenta adecuadamente de la presencia de los objetos y de la emoción que esa presencia produce en su sensibilidad.

6) La *enárgeia* como problema (III).

Finalmente, el carácter problemático de la noción de *enárgeia* se revela en su tendencia a escindirse en dos tipos de visualización verbal, los cuales establecen entre sí una relación de jerarquía.

En Aristóteles, esa escisión se formula en términos de la imagen mental que proporciona la lectura o la audición de una obra literaria y de la percepción efectiva que ofrece la puesta en escena o *performance* del drama. En Cicerón y, particularmente, en

Quintiliano, esa escisión se formula en términos de una claridad que apela al intelecto (*perspicuitas*) y de una claridad que apela a la imaginación (*evidentia*). En Pseudo-Longino, esa escisión se formula en términos de una evidencia retórica y de una evidencia poética, que además de evidencia busca producir asombro.

En el caso de Aristóteles, la distinción entre dos tipos de *enárgeia* explica la superioridad de la tragedia con respecto a la epopeya. En la base de esa superioridad se encuentra el hecho de que el espectáculo teatral muestra directamente los objetos, las voces y las acciones ante el espectador, como si este último estuviese frente personas reales. En otras palabras, la superioridad de la tragedia con respecto a la lectura o la audición de la epopeya radica en la ilusión de vida que proporciona la *performance* de los actores sobre el escenario.

Tanto en el caso de Quintiliano como en el caso de Pseudo-Longino, en cambio, la distinción entre dos tipos de visualización verbal obedece al estatuto de la noción de *enárgeia/evidentia* como figura afectiva.

En Quintiliano, la claridad de la *perspicuitas* está orientada a una comprensión intelectual. Por esta razón, la *perspicuitas* constituye una cualidad necesaria del discurso, que responde al objetivo retórico imprescindible del *docere*. La claridad de la *evidentia*, en cambio, está orientada a un dar a ver sensible (aunque imaginario), que constituye una virtud auxiliar o complementaria del discurso, que responde a los objetivos del *delectare* y del *movere*, propios del ornato.

En este contexto, la *evidentia* constituye la virtud más alta del discurso porque, precisamente, supera la comprensión intelectual, produce placer y mueve los afectos del auditorio.

La *evidentia* retórica de Quintiliano encuentra aquí su fuerza de persuasión, donde la palabra ya no dice, sino que muestra, y muestra en el más alto grado. Una

suerte de límite de la palabra, decíamos, porque esa palabra se convierte en imagen muda.

Ahora bien, Pseudo-Longino es quien lleva la capacidad para mover los afectos que caracteriza a la noción de *enárgeia* al mayor grado de intensidad.

De hecho, la noción de *enárgeia* se sitúa en Pseudo-Longino más allá de los límites de la retórica, en un ámbito donde la claridad produce asombro, un arrebató o un éxtasis tales, que esa claridad llega a convertirse en enigma.

Como veremos, Ponge utiliza explícitamente el término evidencia para referirse a la presencia física de los objetos del mundo exterior y a la virtud de la expresión verbal que se adecua a estos últimos o que da cuenta adecuadamente de su presencia.

Aunque Ponge no utiliza el término *perspicuitas*, de alguna manera su reflexión en torno a un nuevo tipo de textos que se sitúan entre la definición y la descripción pone en primer plano la tensión entre una claridad intelectual y una claridad sensible, que su propia escritura pretendería recomponer.

Por otra parte, la importancia que concede a la emoción que produce la presencia muda del objeto ante la sensibilidad está en el origen de su decisión de tomar la pluma.

En cierto sentido, se puede afirmar que la noción de evidencia tal como aparece en Ponge se refiere por antonomasia a la evidencia de la presencia del objeto y de la emoción que esa presencia produce en el individuo, la cual, en consecuencia, ha de ser comunicada verbalmente de una manera que se adecue al objeto que la ha producido.

Un aspecto clave de la escritura pongeana radica, entonces, en que esa evidencia puede producir un asombro que expresa el carácter enigmático de unos objetos que permanecen mudos o irreductibles a su formulación verbal.

TERCERA PARTE:

EL SUSTRATO RETÓRICO DE LA NOCIÓN DE *EVIDENCIA* EN LA ESCRITURA DE FRANCIS PONGE⁵³

«Quant à moi, je dirai en effet qu'est poète celui qui a tellement fort quelque chose à dire, quelque émotion à communiquer, qu'il peut s'opposer toutes les règles, tous les obstacles, toutes les difficultés possibles, il n'oubliera jamais *ce* qu'il voulait dire et il finira toujours par le dire, par le faire passer comme une évidence».

Francis Ponge, *Pour un Malherbe* (II, 223).

Un análisis de la noción de evidencia en el marco de la escritura pongeana se enfrenta ineludiblemente con la adopción de una perspectiva retórica. No solo porque, como hemos podido apreciar, la retórica antigua entendió la noción de evidencia como un mecanismo verbal de visualización muy específico mediante el cual el orador se encontraba en disposición de hacer aparecer un objeto o una acción ante la imaginación del receptor de una manera tan vívida que este último creía ser un testigo ocular o presencial de ese objeto o acción, sino también porque la misma práctica de la escritura pongeana reconoce gustosamente su propia filiación retórica⁵⁴.

Esta filiación retórica ha sido identificada hace mucho por la crítica. Un buen ejemplo de ello es el artículo «Ponge rhétoriquement» de Jean-Michel Adam, quien afirma derechamente que «la relación de Ponge con la retórica constituye una línea de lectura de su obra tan importante como las aproximaciones filosóficas o estéticas» (2004: 19).

⁵³ En adelante, citamos la obra de Francis Ponge indicando la referencia al volumen y la página de *Œuvres complètes*. Por otra parte, utilizaremos el término latino *evidentia* que es aquel que utiliza el mismo Ponge.

⁵⁴ Resulta fácilmente demostrable que Ponge ha leído, al menos, a Aristóteles, Cicerón, Horacio, Lucrecio, Quintiliano y Pseudo-Longino, además del libro de Ernst Robert Curtius *Literatura europea y Edad Media latina*. Ver, entre otros: Bénédicte Gorrillot (2011).

En este sentido, uno de los aspectos retóricos de la escritura pongeana que ha recibido mayor atención por parte de la crítica es el elogio en su variante paradójica, subgénero de la retórica epidíctica o demostrativa, que asume como asunto del poema el tratamiento de unos objetos voluntariamente no poéticos, mínimos, o intrascendentes (Adam, 2004: 19-21). El mismo Adam, por otra parte, investiga la presencia en la escritura pongeana de las cinco operaciones tradicionales de la *technè rhetorikè* (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*), y plantea que la propuesta pongeana de un nuevo género de textos situado entre la definición y la descripción cuestiona o, al menos, problematiza la tradición retórica.

I. Una retórica de lo particular.

El interés de Ponge por la retórica aparece tempranamente tal como se puede apreciar en tres textos redactados durante la segunda mitad de la década de 1920, aunque solo publicados el año 1948 en *Proêmes*⁵⁵.

En «Pas et le saut» (1927), un texto que se inscribe en el marco de la polémica entre Ponge y los surrealistas, la retórica aparece caracterizada como un tipo de técnica –la técnica del lenguaje– que ofrece la única posibilidad de la que dispone el individuo para rebelarse contra el orden impuesto por la sociedad. Dado que ese orden social se traduce en una norma lingüística que coarta la libertad del individuo, este último debe imponerse a su vez la difícil obligación de expresarse verbalmente en términos propios, es decir, con independencia de las ideas recibidas y de las opiniones de los otros.

Je ne voudrais pas en rester là, –et je préconiserai plutôt l’abrutissement dans un abus de technique, n’importe laquelle; bien entendu de préférence celle du langage, ou RHÉTORIQUE.

⁵⁵ Para el origen retórico del término «*proème*», ver: Beugnot (1990: 52-53).

Quoi d'étonnant en effet à ce que ceux qui bafouillent, qui chantent ou qui *parlent* reprochent à la langue de ne rien savoir faire de propre? («Pas et le saut»: I, 172).

En este sentido, se puede afirmar que la primera lección que Ponge extrae de la retórica es, precisamente, la lección de hacerse con un lenguaje propio. El uso de la retórica —el «abuso», dice Ponge— excede aquí el ámbito exclusivo de lo verbal para adoptar, mediante una cualidad particularmente activa, los rasgos de una ética («una obra de salud pública», afirma Ponge en otro lugar, como veremos a continuación).

La *technè rhetorikè*, tal como aparece en «Pas et le saut», consiste entonces en *tratar la palabra de una cierta manera* con el objetivo de que funcione «como un arma», como «una manera de corregir [*sévir*]», como «el instrumento de una voluntad sin compromiso» (I, 172).

Esta actitud polémica con respecto a la propiedad del lenguaje se profundiza y se especifica en el texto titulado, precisamente, «Rhétorique» (1929-1930), donde el recurso a dicha técnica adopta una formulación aun más acuciante y dramática que en «Pas et le saut»:

Je suppose qu'il s'agit de sauver quelques jeunes hommes du suicide et quelques autres de l'entrée aux flics ou aux pompiers. Je pense à ceux qui se suicident par dégoût, parce qu'ils trouvent que "*les autres*" ont trop de part en eux-mêmes («Rhétorique»: I, 192-193).

En este contexto, entonces, la técnica del lenguaje propuesta por Ponge se distancia decididamente de la poesía, pues esta última, lejos de ofrecer la posibilidad de una expresión propia, se revela precisamente como un lugar en que «las palabras están prefabricadas» [*les paroles sont toutes faites*] («Rhétorique»: I, 193).

Pero «Rhétorique» es un texto que también permite comprender mejor la paradoja que está juego en la apelación pongeana al arte homónimo, pues, si tomamos en cuenta que la tradición retórica occidental puede definirse, por una parte, como «un

formidable sistema institucional ("represivo")» (Barthes, 1970: 174) y que, por otra parte, ese sistema ha llegado a identificarse con un discurso vano, pomposo y únicamente decorativo que, precisamente, no dice nada propio, entonces, no se aprecia cómo puede ser al mismo tiempo un medio para la expresión autónoma de una individualidad.

De aquí se desprende que el uso retórico de la palabra propuesto por Ponge no se identifica con la adscripción a un sistema codificado de reglas convencionales, sino con la *fundación* de una retórica cuyo objetivo es resistirse a las palabras cuyo uso ha devenido inexpresivo.

Es necesario comprender bien el alcance de este propósito. No se trata de fundar un nuevo código de reglas que, en adelante, configure algo así como una retórica correcta frente a una retórica anterior, incorrecta, sino de fundar una retórica cuyas reglas, por decirlo así, dependerían siempre de cada individuo y que, en consecuencia, permanecerían siempre provisionales y particulares. En otras palabras, la retórica propuesta por Ponge sería una retórica de lo particular, que pone en cuestión, precisamente, la idea tradicional de una técnica general del uso del lenguaje.

C'est alors qu'enseigner l'art de *résister aux paroles* devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public («Rhétorique»: I, 193).

Sin embargo, el proyecto pongeano de fundar una retórica no solo se basa en la relación entre el individuo y su irreductible expresión individual, sino también en la relación entre esa expresión y su objeto.

Desde esta perspectiva, la consideración de la palabra como el instrumento de una voluntad sin compromiso o como el arte de ofrecer resistencia a las palabras se refiere tanto a la obligación por parte del individuo de permanecer fiel a sí mismo, libre

de la coacción impuesta por el orden social, como a la obligación de conservar una fidelidad con respecto a la irreductible individualidad del objeto.

A esto remite, precisamente, la célebre fórmula «une rhétorique par poème», que aparece en «Raisons de vivre heureux» (1928-1929), y que retoma, incorporando la perspectiva del objeto, la voluntad pongeana de que cada individuo funde su propia retórica particular.

La fórmula «una retórica por poema» surge en el contexto de una escritura que se propone esta vez como objetivo resguardar de alguna manera, en una suerte de presente detenido, la memoria del goce producido por el encuentro con el objeto («Raisons de vivre heureux»: I, 197-198).

Así, pues, si en «Pas et le saut» y en «Rhétorique» la apelación a la retórica respondía a un impulso altamente polémico en contra del orden impuesto por la sociedad, al contrario, en «Raisons de vivre heureux» responde decididamente al «goce» (*jouissance*) implicado necesariamente en la práctica de la escritura, el cual justifica, en última instancia, la propia existencia del individuo.

De este modo, la técnica del lenguaje que propone Ponge encuentra en «Raisons de vivre heureux» una formulación más precisa, pues, el tratamiento de una palabra que ofrece resistencia a la expresión apunta aquí al objetivo de que esa palabra produzca, mediante un proceso de *modelado*, el mismo *efecto* que los objetos de sensación.

Du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensations eux-mêmes. C'est ainsi que l'œuvre complète d'un auteur plus tard pourra à son tour être considérée comme une chose. Mais faudrait non point même une rhétorique par auteur mais une rhétorique par poème. Et à notre époque nous voyons des efforts en ce sens (dont les auteurs sont Picasso, Stravinsky, moi-même: et dans chaque auteur une manière par an ou par œuvre («Raisons de vivre heureux»: I, 198).

Este pasaje de «Raisons de vivre heureux» resulta fundamental para comprender el proyecto de escritura pongeana, pues que la palabra haya de ser objeto de un proceso de modelado exige necesariamente que esa palabra sea considerada desde un punto de vista *plástico*, es decir, como una materia a la cual es preciso otorgarle una forma.

Así se explica, precisamente, que la palabra oponga una resistencia a la expresión y que el operador de la técnica del lenguaje —si podemos llamarlo así— se convierta en una suerte de artesano que ha de vencer esa resistencia si quiere expresarse en unos términos que sean apropiados tanto para él mismo como para su objeto.

Pero, en seguida, que ese proceso de modelado tenga como objetivo dar la impresión de un nuevo idioma que produzca el mismo efecto de sorpresa y de novedad que los objetos de sensación no implica sino la reafirmación de aquello que ya estaba implícito en la formulación anterior. El nuevo idioma proyectado por Ponge considera que la palabra es, en cierto sentido, un objeto tal como los objetos de sensación y que, en consecuencia, la primera debe *adecuarse* a los segundos, según aquello que habría que denominar, muy literalmente, la poética objetual pongeana.

Desde esta perspectiva, se puede apreciar muy bien que, aunque implique un cambio radical con respecto a la retórica tradicional, el proyecto pongeano de fundación de una retórica permanece, al menos en un punto, en el ámbito habitual de la retórica, es decir, en el ámbito de los efectos del lenguaje. Tal como el propio Ponge se encarga de subrayar aquí mismo, no se trata tanto de que el texto establezca una relación de identidad completa con su objeto, sino que produzca el mismo efecto que su objeto, o bien, como insiste en otros pasajes de su obra, que el texto alcance una existencia en el mundo de los textos *tal como* los objetos existen en el mundo exterior a la consciencia.

Quizá este aspecto se pueda comprender mejor si revisamos «Tentative orale», un texto redactado entre 1946 y 1947, es decir, casi veinte años después de los textos de

Proêmes, donde aparece una fórmula semejante a aquella que encontramos en «Raisons de vivre heureux», solo que aquí adopta la forma de «une rhétorique par objet» (I, 668).

El contexto del pasaje que citamos a continuación corresponde a la respuesta por parte de Ponge a la crítica que apunta a la presunta ausencia del hombre en su escritura y retoma, a su manera, el carácter polémico que tuvimos la ocasión de comentar a propósito de «Pas et le saut» y de «Rhétorique»:

Allons! Cherchez-moi quelque chose de plus révolutionnaire qu'un objet, une meilleure bombe que ce mégot, que ce cendrier. Cherchez-moi un meilleur mouvement d'horlogerie pour faire éclater cette bombe que le sien propre, celui qui à vrai dire ne le fait pas éclater, mais au contraire le maintient (c'est assez difficile de maintenir cela! on nous a appris la désagregation; c'est assez curieux). Alors il s'agit à l'intérieur de tout cela d'un mécanisme d'horlogerie (je parlais de bombe) qui, au lieu de faire éclater, maintient, permet à chaque objet de poursuivre en dehors de nous son existence particulière, de résister à l'esprit. Ce mécanisme d'horlogerie c'est la rhétorique de l'objet. La rhétorique, c'est comme cela que je la conçois. C'est-à-dire que si j'envisage une rhétorique, c'est une rhétorique par objet, pas seulement une rhétorique par poète, mais une rhétorique par objet. Il faut que ce mécanisme d'horlogerie (qui maintient l'objet) nous donne l'art poétique qui sera bon pour cet objet» («Tentative orale»: I, 668).

Como se puede apreciar, si en «Pas et le saut» el uso de la retórica equivalía a considerar el lenguaje «como un arma», como «una manera de corregir», en cambio, aquí equivale decididamente a considerar el lenguaje como una «bomba», es decir, como el funcionamiento de un mecanismo de relojería que, paradójicamente, estalla a la vez que conserva su propia unidad («una pequeña bomba en nuestra sensibilidad», dice Ponge acerca del higo seco⁵⁶).

La posibilidad de considerar el lenguaje desde esta perspectiva surge directamente de que Ponge asume que el propio objeto de sensación funciona de esa manera. Dicho de otro modo, la postulación de una «retórica del objeto», es decir, del

⁵⁶ La primera aparición de esta fórmula data del 9 noviembre de 1958: «{Une petite bombe | grosse amorce}, dans notre sensibilité, D'une {réussite | explosion} à tous égards plus certaine, moins inactuelle» (*Comment une figue de paroles et pourquoi*: II, 813).

funcionamiento del objeto, es en este contexto la contraparte exacta de la postulación de «una retórica por poema», es decir, del funcionamiento del poema⁵⁷.

Dado que este pasaje constituye, como hemos comentado, una respuesta frente a la crítica acerca de la presunta ausencia del hombre en la escritura pongeana, el modelo de la bomba apunta, entonces, a afirmar su presencia mediante un tipo de textos que, al funcionar del mismo modo que los objetos de sensación, entonces, ofrece la misma resistencia al espíritu que ellos, con la finalidad de sacar al hombre, por decirlo así, de su conducta habitual de percepción y de expresión, y transformarlo en un hombre nuevo.

Así, pues, la postulación de «una retórica por objeto» equivale, en definitiva, a postular una semejanza o adecuación que se establece entre cada objeto particular y cada texto particular desde la perspectiva de su funcionamiento, es decir, desde la perspectiva de una metáfora mecanicista –un «*movimiento* de relojería», dice Ponge–, que engloba tanto los procesos de producción natural como los procesos de producción textual⁵⁸.

En última instancia, la postulación de una analogía entre el funcionamiento de los objetos del mundo y el funcionamiento de los textos no puede sino conducir a la profundización del valor ético implicado en el proyecto de escritura pongeana. Un valor ético que, como hemos visto, ya estaba de alguna presente desde un comienzo en la apelación a la retórica en «Pas et le saut».

⁵⁷ Para otra referencia a la equivalencia entre el funcionamiento del objeto y el funcionamiento del poema, ver: *Pour un Malherbe* (II, 60-61).

⁵⁸ El modelo mecanicista, que la crítica ha tendido a ligar con la poética de los textos perfectos y cerrados (Gleize, 1998 y Sollers, 1970), no es el único modelo operativo en la escritura pongeana. La crítica también ha identificado hace mucho la importancia del modelo orgánico del crecimiento vegetal, el cual estaría, a su vez, ligado a la poética de los textos abiertos. Incompatibles en varios aspectos, ambos modelos tienen en común el privilegiar la idea de proceso orientado hacia un fin (*teleología*). Para una reflexión acerca del origen, el significado y las diferencias de ambos modelos en la historia de la literatura, ver: Abrams (1953).

Esta profundización se puede apreciar claramente en un texto como «Le murmure (condition et destin de l'artiste)», redactado en 1950, donde la sensibilidad del artista con respecto al funcionamiento del mundo aparece ligada al deseo de permanecer integrado a ese mundo. Como si la escritura de unos textos que se adecuen al funcionamiento del mundo implicara de alguna manera incidir en ese funcionamiento (I, 627), la función del artista consiste en abrir un taller para tomar a su cargo la reparación del mundo tal como si el primero fuese un relojero y este último un engranaje.

La fonction de l'artiste est ainsi fort claire: il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. Non pour autant qu'il se tienne pour un mage. Seulement un horloger. Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier, tel est l'artiste moderne. Irremplaçable dans sa fonction. Son rôle est modeste, on le voit. Mais l'on ne saurait s'en passer. D'où lui en vient cependant le pouvoir, et quelles sont les conditions nécessaires à son exercice? Eh bien! il lui vient sans doute d'abord d'une sensibilité au fonctionnement du monde et d'un violent besoin d'y rester intégré, mais ensuite –et cette condition est sine qua non– d'une aptitude particulière à manier lui-même une matière déterminée («Le murmure...»: I, 627-628).

Pero este texto plantea también, de un modo característicamente pongeano, que la analogía entre ambos ámbitos no estaría completa si no integrara precisamente la diferencia que existe entre ambos.

Esta diferencia surge a partir de una semejanza inicial, que consiste en que tanto el mundo de los objetos como el mundo de los textos está compuesto por una materia que es preciso manipular, pero la materia del primero –afirma Ponge– es no-significativa (o no expresiva), mientras que la materia del segundo es expresiva, es decir, posee un significado que es anterior a su uso por parte del escritor. Y aquí, entonces, volvemos a encontrar, desde una nueva perspectiva, aquella resistencia que ofrecen las palabras que ya habíamos encontrado en «Rhétorique» y que constituye, propiamente, como sabemos, la técnica del lenguaje proyectada por Ponge.

Car l'œuvre d'art prend toute sa vertu à la fois de sa ressemblance et de sa différence avec les objets naturels. D'où lui vient cette ressemblance? De

ce qu'elle est faite aussi d'une matière. Mais sa différence? –D'une matière expressive, ou rendue expressive à cette occasion. Expressive, qu'est-ce à dire? Qu'elle allume l'intelligence (mais elle doit l'éteindre aussitôt). Mais quels sont les matériaux expressifs? Ceux qui signifient déjà quelque chose: les langages. Il s'agit seulement de faire qu'ils ne signifient plus tellement qu'ils ne FONCTIONNENT. («Le murmure...»: I, 628)

Así, pues, la sensibilidad al funcionamiento del mundo exige por parte del artista una sensibilidad igual al funcionamiento de las palabras; un funcionamiento que, en este pasaje en particular, parece incluso sustituir la significación de las mismas.

Esta sustitución puede parecer extraña, a primera vista, en un poeta como Ponge quien, pese a su interés por la cara exclusivamente significante de la lengua, ya sea gráfica o fónica, especialmente en la etapa inicial de su escritura, nunca reniega del todo del significado y que, incluso, en una etapa posterior de su escritura, llega a considerar ese significado como una dimensión específica –la más importante– de la materialidad de las palabras que es preciso manipular. Como afirma Gérard Farasse, quien ha estudiado más que nadie este fenómeno: «El funcionamiento, que se opone primero a la significación, termina por reunirse con ella, por superponerse, por confundirse con ella» (Bonnefis, 1977: 200).

Como veremos más adelante en esta tesis, la importancia concedida por Ponge al funcionamiento de las palabras se puede relacionar con su interés por la cualidad pragmática de ciertas formulaciones verbales que parecen producir un impacto en el receptor exclusivamente debido a su forma. Este interés surge tempranamente en Ponge a partir de su lectura de Mallarmé y de los estudios de Jean Paulhan acerca de los proverbios malgaches, y se profundiza durante la década de los cincuenta con ocasión de la escritura de *Pour un Malherbe*. Por otra parte, el funcionamiento de las palabras se opone a su significación, pues esta última se convierte muy fácilmente en abstracción,

en idea y, en consecuencia, puede escapar muy pronto a la propiedad del lenguaje que continúa siendo el fundamento de la apelación pongeana a la retórica.

En este sentido, el siguiente pasaje de «Le murmure...» recuerda las reflexiones de Ponge en «Pages bis», un texto redactado en 1941, cuando con ocasión de su lectura del *Mythe de Sisyphe* de Albert Camus, afirma que el verdadero tema del absurdo no es la no-significación del mundo, sino a la infidelidad de los medios de expresión.

Ainsi, pour prendre un exemple dans les Belles-Lettres, la non-signification du monde peut bien désespérer ceux qui, croyant (paradoxalement) encore aux idées, s'obligent à en déduire une philosophie ou une morale. Elle ne saurait désespérer les poètes, car eux ne travaillent pas à partir d'idées, mais disons grossièrement de mots. Dès lors, nulles conséquences. Sinon quelque réconciliation profonde: création et récréation. C'est que pour eux enfin, qu'il signifie ou non quelque chose, le monde fonctionne. Et voilà après tout ce qu'on leur demande (aux œuvres comme au monde): la vie» («Le murmure...»: I, 627-628).

Pero, por otra parte, este pasaje de «Le murmure...» quizá sea la declaración más explícita de aquello que está en juego en el interés pongeano por la adecuación entre el funcionamiento del mundo y el funcionamiento de las palabras.

Según Jean-Marie Gleize, este pasaje tendría un carácter eminentemente político –aunque herético desde el punto de vista de una izquierda dogmática–, pues frente a un realismo político que resultaría reaccionario en lo estético, en cambio, Ponge plantearía aquí –poniendo con ello al propio Marx en contra de quienes afirman seguirlo– que el papel del artista es, precisamente, la transformación del hombre y del mundo con el objetivo de alcanzar su futura reconciliación, lo que equivaldría a afirmar la autonomía de la escritura con respecto a toda idea o ideología (Gleize, 1998: 162-165).

No obstante, desde una perspectiva muy distinta a la de Gleize, cuando Ponge plantea en las últimas líneas de este pasaje la reconciliación profunda entre lo creado y lo recreado, y su identificación última con la cualidad de la vida –lo único que uno puede pedirle tanto al arte como al mundo–, ¿no se podría afirmar acaso que el interés

pongeano por la metáfora del funcionamiento mecánico termina por confundirse con la metáfora del crecimiento orgánico? Pero, de ser así, ¿no terminaría Ponge por plantear, precisamente, «la restitución fiel de la vida y de la naturaleza», «el logro en arte y en retórica de la vida dinámica y llena de propósitos de la naturaleza» (Hagstrum, 1958: 10, 12), «la incorporación de la vida en la obra de arte» y, en última instancia, «la difuminación de la frontera entre arte y vida» (Steiner, 1982: 5, 17)? De ser así, entonces, habríamos cruzado el umbral que permite acceder a la operación específica de la noción retórica de evidencia en la escritura pongeana.

II. La nueva retórica pongeana.

La reflexión pongeana en torno a la adecuación entre el funcionamiento de los objetos y el funcionamiento de los textos adopta una perspectiva más amplia a contar del final de la década del cuarenta, más tarde, hacia la mitad de la década de los cincuenta y, particularmente, durante la década de los setenta.

Así se puede apreciar en «My creative méthode» (1947-1948), en «Avant-propos» a «Prologue aux questions rhétoriques» (1949), en «Texte sur l'électricité» (1954), en «Braque ou un méditatif à l'œuvre» (1970), y en las intervenciones de Ponge en *Entretiens avec Philippe Sollers* (1967), en el *Colloque de Cerisy* (1975) y en su entrevista con Ion Pop (1976) publicada en la revista *Digraphe*.

Hasta ahora la exigencia de fundar una retórica se basaba en aquello que denominamos una retórica de lo particular, es decir, en la necesidad por parte del individuo de encontrar una expresión que fuese propia tanto con respecto a sí mismo como con respecto al objeto. De aquí que, como hemos visto, la postulación de una

retórica por poema pueda considerarse como la contraparte exacta de la postulación de una retórica del objeto.

Ahora, en cambio, el proyecto pongeano de fundar una retórica ya no se formula solo en términos de una necesidad que depende de cada individuo y de cada objeto en particular, sino que además apunta decididamente a la fundación de una *nueva* retórica que sustituya la antigua retórica, de acuerdo a la convicción de que esta última *ha muerto*, o bien, *ya no funciona más* (I, 837 y II, 711; Ponge en Sollers, 1970: 95; Ponge en Bonnefis, 1977: 64; Pop, 2002: II, 1422).

El contexto de esta reflexión obedece, a juicio de Ponge, a un mundo que ha experimentado a partir de la década de 1870, aproximadamente, «una suerte de revolución en la concepción del hombre por el hombre, y del mundo por el hombre, que no tiene punto de comparación hace muchos milenios» (Sollers, 1970: 96).

La propuesta pongeana acerca de la necesidad de fundar una nueva retórica encuentra su primera formulación, todavía incipiente, en las anotaciones del 20 de abril de 1948 recogidas en «My creative method». Aunque esta formulación apenas sea algo más que un apunte, que anuncia una tarea que está por hacer, el hecho de que constituya la última entrada del diario que es «My creative method» indica la importancia del papel que desempeña en la economía general de un texto donde Ponge se propone, precisamente, exponer su propio método creativo.

En este sentido, cabría ligar este pasaje a una de las principales preocupaciones de Ponge en «My creative method», en particular, su búsqueda de un nuevo tipo de textos que, desde una perspectiva retórica, se sitúen entre la definición y la descripción. Pero, por otra parte, se puede afirmar que este pasaje tiene como objetivo incidir directamente y por partida doble en el campo cultural de la poesía francesa de mediados del siglo XX.

En primer lugar, al nombrar explícitamente a Rimbaud y a Lautréamont, Ponge inscribe su propio proyecto de fundar una nueva retórica en la tradición de la escritura moderna, entendiendo por esta última aquella representada por quienes, como dirá Ponge en otro lugar, fueron los primeros en prestar atención a los cambios que exigía su propia época con respecto a la práctica de la escritura. Y, en segundo lugar, al declarar explícitamente su preferencia por una etapa en particular de la escritura de Rimbaud y de Lautréamont, Ponge intenta liberar a estos últimos de la lectura hegemónica – heredera, en parte, del surrealismo– que privilegia en ellos la irracionalidad y el espíritu de revuelta, con el objetivo de resituarlos como modelos de una escritura que aspira a expresarse en una «fórmula» (Veck, 1993: 120), o convertirse en una «poesía objetiva» (Gleize, 1998: 78).

Il faut travailler à partir de la découverte faite par Rimbaud et Lautréamont (de la nécessité d'une nouvelle rhétorique). Et non de la question que pose la première partie de leurs œuvres. Jusqu'à présent on n'a travaillé qu'à partir de la question (ou plutôt à reposer plus faiblement la question). («My Creative method»: I, 537)

Como hemos adelantado, la propuesta pongeana de fundar una nueva retórica encuentra una segunda formulación, esta vez más desarrollada, en «Avant-propos» a «Prologue aux questions rhétoriques» (1949). Este «Avant-propos» constituye la presentación – redactada en tercera persona por Ponge, y sin su firma–, de una encuesta publicada en un número especial de la revista *Cahiers du Sud* dedicado a aquello que Ponge denomina «un problema que trabajos recientes (los de Jean Paulhan en particular) han puesto de moda –el de la Retórica» (I, 837). La pregunta específica planteada por la revista es esta: «¿Es o no absurdo pensar que actualmente puedan ser aportados los elementos que permitan sentar las bases de una nueva retórica?» (I, 838).

El mismo Ponge proporciona una respuesta con el texto titulado «Prologue aux questions rhétoriques», recogido más tarde en *Méthodes* (1961), donde plantea con

mucha claridad su posición con respecto a dicha práctica. Si la retórica aparece considerada como el «nombre de un palacio que detesto», donde se celebra «la fiesta nocturna que se brinda una sociedad enemiga» (I, 621), entonces, Ponge propone como tarea, precisamente, tomar por asalto ese palacio con el objetivo de «llevar la luz a esta comedia [*momerie*] nocturna, episodio central de la tragedia» (I, 622).

Como era de esperar, «Avant-propos» adopta un tono comparativamente más contenido, aunque no por ello menos enfático que «Prologue»: «Nuestro propósito debiese establecerse a partir de la constatación de que la antigua retórica está muerta» (I, 837).

Esta constatación se basa en dos apreciaciones bien específicas, pues, Ponge llama la atención sobre el hecho de que, a pesar de que «la palabra continúa», «lo escrito se multiplica», y «la literatura prolifera» («Avant-propos»: I, 837), ya no se publican tratados de retórica y su aprendizaje ha desaparecido de los establecimientos de enseñanza.

Como veremos, este último punto se convertirá en un elemento permanente de la postura pongeana acerca de la necesidad de fundar una nueva retórica.

No obstante, el interés principal de este texto radica en que permite comprender mejor la manera en que Ponge entiende la retórica: en primer lugar, citando a Littré, como «el *arte del bien decir*, o de hablar en orden a persuadir» y, en seguida, como un arte que «debe dar reglas» a una expresión verbal siempre diversa y cambiante («Avant-propos»: I, 837).

Ponge desarrolla aquí particularmente este último aspecto en una argumentación que liga directamente su preocupación por la retórica con una reflexión formal acerca de la evolución de los géneros literarios.

En este sentido, siguiendo desde cerca la doctrina de aquello que hemos llamado una retórica de lo particular, Ponge afirma que no es la expresión verbal la que ha de adecuarse a un código retórico de reglas, sino que este último ha de adecuarse a la evolución de la expresión verbal, de modo tal que esa expresión pase a constituer un ejemplo a partir del cual una nueva retórica ha de establecer unas reglas, unos modelos y una clasificación.

Así, pues, se puede afirmar que «Avant-propos» recoge de alguna manera dos aspectos centrales que Ponge ya había desarrollado en «My creative method» –un texto casi contemporáneo a «Avant-propos»–: por una parte, la argumentación que ya comentamos acerca de la necesidad de buscar un nuevo tipo de textos situados entre la definición y la descripción, y, por otra, la consciencia que ha de tener el escritor con respecto a su trabajo de escritura.

Si la rhétorique doit donner des règles, il faut qu'elle les accommode aux différents genres d'expression et donc elle doit ces genres, y désigner des modèles, en dégager les parangons. Mais voici ce que l'on doit constater. Si plusieurs des genres subsistent dont l'ancienne rhétorique a traité, ils ont bien évolué depuis trente ans. D'autres sont nés dont une nouvelle rhétorique devrait donner la classification et les règles et peut-être depuis ce temps certains de ces genres, parmi les plus confus, mais les plus choyés à présent, connaissent-ils une suffisante épaisseur d'œuvres, pour que leur classification puisse n'être pas impossible non plus que le dégagement de leur principales lois. («Avant-propos»: I, 837-838).

La reflexión pongeana en torno a la necesidad de fundar una nueva retórica no vuelve a aparecer sino hasta «Texte sur l'électricité» (1954), un texto encargado originalmente por la «Société pour le développement de l'électricité» de París, pero que finalmente fue publicado por la *Nouvelle Revue Française*.

Si hasta ahora dicha necesidad había aparecido en el marco de la inscripción del proyecto de escritura pongeana en la tradición de la poesía moderna, y de la búsqueda de reglas y de modelos que permitan alcanzar una mayor consciencia de nuevos tipos de

expresión verbal, en cambio, ahora aparece desde una perspectiva que no es exclusivamente literaria.

En este sentido, «Texte sur l'électricité» marca un hito en el desarrollo del proyecto pongeano de fundar una nueva retórica, pues este último adquiere un nuevo alcance al desplazarse hacia una reflexión en torno a los avances de la ciencia en una época donde estos últimos tienen como telón de fondo la amenaza nuclear que se cierne sobre la civilización occidental. Aunque este aspecto no aparece tan subrayado en «Texte sur l'électricité», sí lo hará en otros textos en el marco de la preocupación pongeana por el surgimiento de una nueva civilización de la cual, por cierto, una nueva retórica constituiría un componente esencial⁵⁹.

En «Texte sur l'électricité», luego de haber revisado algunas referencias a la electricidad en la Antigüedad, —desde Tales en adelante—, Ponge decide abordar este fenómeno desde el punto de vista de la ciencia moderna —Einstein, Poincaré, Planck, Broglie, Bohr, Heisenberg—, donde se encuentra con la comparación entre la organización del universo y la figura del átomo. «Impresionante imagen», afirma Ponge, que se aproxima mucho, a su juicio, a la «figura del mundo» que ofrece la doctrina atomista del *clinamen* expuesta en el poema epicúreo *De rerum natura* del poeta latino Lucrecio («Texte sur l'électricité»: I, 497).

⁵⁹ En *Entretien avec Breton et Reverdy* (1952) publicada en *Méthodes*, Ponge se refiere a una «pseudo-civilisation finissante»: «Non seulement les religions (et en particulier la religion J.-Ch.) me paraissent en cause, mais l'humanisme tout entier: ce système de valeurs que nous avons hérité à la fois de Jérusalem, d'Athènes, de Rome, que sais-je? et qui a ceinturé récemment la planète entière. Selon lui, l'homme serait au centre de l'univers, lequel ne serait, lui, que le champ de son action, le lieu de son pouvoir. Joli pouvoir, belles actions: nous en avons eu quelques échantillons ces derniers temps encore. Pourtant, il ne s'agit à mon avis que d'une pseudo-civilisation et d'une ceinture superficielle. Le fameux conflit dont on nous rebat les oreilles, ce conflit économique et militaire qui menace en surface le monde, ne me paraît que l'effet d'un schisme, finalement assez dérisoire bien qu'il doive lui être mortel, à l'intérieur de la pseudo-civilisation finissante... tandis que par-dessous cheminent, depuis près d'un siècle déjà et viennent en surface parfois, les germes d'un événement —ou avènement— plus sérieux. Ces indices sont surtout visibles, et je ne vois pourquoi je ne dirais pas exclusivement sensibles, dans la nouvelle peinture depuis Cézanne et dans une certaine poésie depuis celle des années 70» (Reverdy, 1999: I, 687).

En este contexto, el punto central de la argumentación pongeana apunta a una suerte de incapacidad o de retraso por parte de la escritura en comparación con la ciencia contemporánea para dar cuenta del funcionamiento del mundo. Si del poema de Lucrecio es posible afirmar que «no se ha escrito jamás algo más bello; (...) nada de lo que ha propuesto, en cualquier orden, me parece que haya sido seriamente desmentido, sino al contrario más bien confirmado» («Texte sur l'électricité»: I, 498), en cambio, las últimas hipótesis científicas –el principio de incertidumbre, la relatividad del espacio y del tiempo, la noción de espacio curvo, la hipótesis de la extensión indefinida del universo– solo pueden ser formuladas actualmente en «escritura abstracta», «en matemáticas avanzadas» («Texte sur l'électricité»: I, 499).

Así surge, entonces, la idea fundamental, que se repetirá y se profundizará en textos posteriores, que consiste en la identificación por parte de Ponge de las figuras de la retórica antigua con el universo descrito por los principios de la geometría euclidiana, de donde se desprende la necesidad de fundar una nueva retórica cuyas figuras se adecuen a un mundo que ya no se rige según esos principios.

Nos formes de penser, nos figures de rhétorique, en effet datent d'Euclide: ellipses, hyperboles, paraboles sont *aussi* des figures de cette géométrie. Que voulez-vous que nous faissions? Eh bien, sans doute ce que nous faisons, nous artistes, nous poètes, lorsque nous travaillons bien. Et je ne dis pas, pour moi, que ce soit aujourd'hui. Sûrement non. C'est quand nous nous enfonçons, nous aussi, dans notre matière: les sons significatifs. Sans souci des formes anciennes et les refondant dans la masse, comme on fait des vieilles statues, pour en faire des canons, des balles... puis, quand il le faut, à nouveau des Colonnes, selon les exigences du Temps. / Ainsi formerons-nous un jour peut-être les nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'Espace courbe, l'Espace non-euclidien» («Texte sur l'électricité»: I, 499).

Es importante notar que la propuesta de *fundar* una nueva retórica, tal como aparece en este pasaje de «Texte sur l'électricité», equivale a *fundir* una materia con el objetivo de darle una nueva forma, con lo cual Ponge retoma aquí, a su manera, el punto de vista plástico que comentamos a propósito del «nuevo idioma» que, según «Raisons de vivre

heureux», debía producir «el mismo efecto de sorpresa de los objetos de sensación» mediante un proceso de «modelado».

Ponge insistirá sobre esta misma idea de fundir una materia más de quince años después en «Braque ou un méditatif à l'œuvre» (II, 714), y más de veinte años después en su entrevista con Ion Pop (II, 1423).

Por otra parte, la importancia concedida a los «sonidos significativos» – «fonolexemas» o «significante», según las denominaciones que aparecen en «Braque ou un méditatif...» (II, 713-714)– en cuanto «materia» del trabajo del poeta podría considerarse como la contraparte exacta de la «escritura abstracta» de las «matemáticas avanzadas», es decir, como la propuesta de una escritura material o concreta que podría resolver, precisamente, la incapacidad o el retraso de la escritura para referirse a unos objetos que se rigen por los principios de un universo no euclidiano⁶⁰.

No obstante, desde una perspectiva más amplia, este pasaje resulta clave para comprender cómo el proyecto pongeano de fundar una nueva retórica se inscribe en el marco general de los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. Esos movimientos, estimulados de manera más o menos consciente, o más o menos estricta, principalmente por los descubrimientos de Poincaré y, más tarde, de Einstein, interpretaron la relatividad del conocimiento implicada en la postulación de un espacio no euclidiano y de una cuarta dimensión espacio-temporal como un aliciente para su propia búsqueda de un nuevo lenguaje.

Como afirma Linda Dalrympe Henderson, para la mayor parte de los artistas involucrados en los movimientos de vanguardia, «la geometría no euclidiana significó una nueva libertad frente a la tiranía de las reglas establecidas» (1984: 205). Por esta

⁶⁰ En «Pour Roger Dérioux», un texto redactado en 1967, recogido más tarde en *L'Atelier contemporain* (1977), Ponge afirma: «Les œuvres d'art les moins empiriques qui soient, les équations mathématiques, ne peuvent avoir lieu, qu'on me permette cette obscénité, qu'en lieu obscène: dans la craie écrasée sur l'ardoise, ou dans l'encre tachant le papier» (II, 692).

razón, a su juicio, el interés por la geometría no euclidiana permite apreciar a los movimientos de vanguardia desde una visión de conjunto que muchas veces queda opacada por su misma diversidad.

En este sentido, el descubrimiento de la geometría no euclidiana fue particularmente atractivo para el cubismo en la medida en que pareció ofrecer un fundamento científico para su afán de superar el espacio de la perspectiva aérea que había dominado la pintura occidental desde el Renacimiento⁶¹.

De esta manera, la reflexión pongeana acerca de la necesidad de fundar una nueva retórica conduce directamente hacia una reflexión acerca de la práctica de la pintura moderna.

III. La geometría no euclidiana y la práctica de la pintura moderna.

La importancia de la geometría no euclidiana en la práctica de la pintura moderna se puede apreciar muy bien en *Les peintres cubistes* (1913) de Guillaume Apollinaire, considerado una suerte de manifiesto de dicho movimiento artístico. En este texto, que Ponge tenía en alta estima⁶², Apollinaire afirma que la cuarta dimensión «configura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento

⁶¹ En «Braque ou un méditatif à l'œuvre», Ponge se refiere explícitamente a esto en el marco de una comparación entre la poesía y la pintura modernas: «Vous allez m'objecter que Braque, ni Picasso, n'ont été amenés à cette figuration nouvelle de l'espace, que par leur goût (*studium*) de Cézanne et, pour ainsi dire, *par* la mort de celui-ci. Bien sûr; mais bien sûr aussi que les peintres, à partir de Manet, qui les précédèrent et furent, en même temps que Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, sensibles (de la façon que je viens de dire) à la mutation en cours, peintres au premier rang desquels doit assurément être placé Cézanne, ne purent s'empêcher encore d'être "occupés", par exemple de la "perspective", ne purent s'échapper encore de l'espace euclidien. Il fallut beaucoup d'efforts, ceux du premier Matisse en particulier, pour que la mutation commence à être réalisée, et elle ne le fut, assurément, que par les deux grands génies sottement (et par antiphrase) appelés "cubistes"; une antiphrase parfaite, et parfaitement surdéterminée» (II, 713-714).

⁶² Ver, por ejemplo, el texto titulado «Braque-Argenteuil» redactado en 1982 y publicado en *Nouveau nouveau recueil III* (II, 1323).

determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; es la que dota a los objetos de plasticidad»⁶³ (1994: 21-22).

Otra fuente importante para la reflexión pongeana acerca de la geometría no euclidiana es el texto titulado *La peinture cubiste: les sources de l'art moderne* de Jean Paulhan –publicado en 1970, pero que recoge reflexiones que datan de la década de los cuarenta–. En este texto, Paulhan define explícitamente la perspectiva aérea como «una retórica inflexible» (1990: 91), cuyas «convenciones e ideas pre-fabricadas» no tienen otro propósito que «enmascarar» aquello que denomina «una verdad de la vista», la cual se identifica con la «apariencia inmediata y sensible» de los objetos en contraposición a su «apariencia abstracta y fría» (1990: 96).

En este sentido, a juicio de Paulhan, las reglas que rigen la perspectiva aérea recuerdan las tres reglas del teatro clásico francés, en cuanto establecen una relación triple entre el espectador, el asunto representado y la luz del cuadro, que termina por encerrar el asunto representado en un forma geométrica regular susceptible de ser reducida al cubo, con respecto a la cual el espectador debe asumir un punto de vista igualmente estático (1990: 91-92).

De aquí que Paulhan describa el espacio perspectivo de la geometría euclidiana como un espacio ideal, homogéneo, neutro, ilimitado, pasivo, divisible al infinito, isotropo y homoloidal que, en definitiva, «no interviene jamás para entorpecer nuestros planes, donde todos los lugares y todas las formas son equivalentes, donde avanzamos sin dar nunca saltos, donde todas las direcciones son iguales (...), siempre dispuestas a borrarse, como si ese espacio no existiera» (1990: 103).

⁶³ A juicio de Henderson, la expresión «cuarta dimension» tuvo una difusión ampliamente mayor que la expresión «geometría no-euclidiana» entre los artistas de las vanguardias históricas. No obstante, Ponge nunca utiliza dicha expresión. La razón puede apuntar a las connotaciones espiritualistas y místicas que la expresión «cuarta dimensión» adoptó en algunas reflexiones teóricas de la época, por ejemplo, en Ouspensky (Henderson, 1984: 207).

El problema de la noción de espacio euclidiano tal como aparece en la pintura tradicional, agrega Paulhan a continuación, consiste en que no se parece en nada a la experiencia cotidiana que tenemos del espacio, según la cual este último nunca se ofrece completo ni perfecto, sino que desplegado en el tiempo, como por oleadas sucesivas («esbozos», dice Paulhan) que, lejos de cualquier criterio de orden, regularidad o previsión, configuran un espacio enigmático que se caracteriza por ofrecer encuentros siempre sorprendidos.

Por esta razón, concluye Paulhan, al igual que el poeta no duda en cambiar las reglas de la retórica tradicional cuando aprecia que dichas reglas se han vuelto «artificiales y de pura convención» (1990: 110), del mismo modo la pintura moderna se ve forzada a postular una «retórica nueva [que] llega así a sustituir a la perspectiva», una «retórica completamente volcada hacia la sorpresa y lo espontáneo, pero no menos estricta, no menos exigente que la otra» (1990: 120).

De esta manera, a diferencia de la noción de espacio perspectivo euclidiano, el espacio que caracteriza a la pintura moderna ofrece, a juicio de Paulhan, una «vista bruta» que hace posible una «estrecha comunión con el mundo» en la medida en que se propone «reconducirnos a las cosas mismas, vírgenes de interpretación, y rechaza considerar la menor reflexión, la percepción más fugitiva sin incluir en ella nuestra presencia en el mundo» (1990: 169).

Ponge desarrolla estas ideas en varios de sus textos sobre arte, donde expresa su interés por los valores táctiles de la representación del espacio. En «Deux textes sur Braque» (1961-1963), por ejemplo, Ponge utiliza la expresión «atracción táctil» para referirse a uno de los recursos empleados por el pintor francés para proporcionar una sensación de movimiento a sus telas mediante la «deformación del contorno de los objetos», que permite conjurar «el carácter estático, fijo por siempre, inmóvil» que

constituye la condena del medio pictórico (II, 671). En «Bref condensé de notre dette à jamais et re-co-naissance à Braque particulièrement en cet été 80» (1980), por su parte, Ponge utiliza la expresión «abigarramiento [*encombrement*] táctil y manual» para referirse a una «frontalización del espacio», perceptible a contar de la pintura tardía de Cézanne y, por cierto, en la de Braque, según la cual «en lugar de retroceder, en la perspectiva, las cosas avanzan hacia el espectador». En este contexto, la frontalización del espacio nos retrotraería, a juicio de Ponge, a un «origen de la mirada», donde «las fuerzas naturales son restituidas a su antiguo misterio, antes de su descriptación», y que ofrecería la experiencia de un «frente a frente», de un «cuerpo a cuerpo», de un «nuevo abrazo» entre los objetos y el observador⁶⁴ (II, 1310-1311).

El rodeo que se inicia con la necesidad de fundar una nueva retórica, que pasa enseguida por los avances de la ciencia y que a partir de estos se dirige hacia la práctica de la pintura moderna se puede apreciar muy bien en las entrevistas de Ponge con Philippe Sollers, realizadas en 1967 y publicadas en 1970⁶⁵. Particularmente, en la sexta entrevista titulada «La pintura y las letras: la operación oral», donde Ponge vuelve a referirse a sus "notas sobre la elipse y la hipérbole», tal como las llama en los manuscritos de «Texte sur l'électricité» (I, 1081).

El contexto particular de esta entrevista es el interés por parte de Sollers por tres aspectos de la escritura pongeana que, a su juicio, tendrían en común el haber surgido simultáneamente. Por una parte, la importancia que cobra la práctica de la pintura en el «sistema de configuración» de dicha escritura⁶⁶. Por otra, la aparición de aquello que

⁶⁴ Otros textos donde Ponge se refiere a aquello que hemos denominado su interés por los valores táctiles de la representación del espacio son «Courte méditation aux fragments de miroir» (1946), «L'Objet, c'est la poétique» (1962) y «Fautrier, Body and Soul» (1975).

⁶⁵ Acerca de la relación entre Philippe Sollers y Ponge, y de la importancia de considerar estas *Entretiens* como parte de la «obra» pongeana, ver: Jean-Marie Gleize, 1998: 223-226.

⁶⁶ Contra la acusación que apunta a la existencia de un «antropomorfismo» en una escritura pongeana que presuntamente solo se ocuparía de describir cosas, Sollers afirma: «il me semble très significatif que, quand vous décrivez la manière dont vous écrivez, vous tracez une configuration où l'auteur, le lecteur et

Sollers denomina un «ejercicio *oral*», marcado principalmente por la decisión pongeana de hablar en público tal como aparece en «Tentative orale». Y, finalmente, el interés por parte de Ponge de abordar la escritura de textos «abiertos» (Sollers, 1970: 88).

La alusión aquí a la práctica de la pintura permite comprender mejor el hecho de que la identificación pongeana entre las figuras de la retórica antigua y el universo de la geometría euclidiana se inscriba, como adelantamos, en el marco de una reflexión más amplia, en torno a aquello que Ponge denomina ahora la «revolución de los 70» (Sollers, 1970: 94). Los efectos de esta revolución, a su juicio, no solo se pueden apreciar en el ámbito de las ciencias, tal como planteaba «Texte sur l'électricité», sino también en el ámbito de las artes y, en general, en todos los acontecimientos políticos y sociales que la humanidad ha experimentado a partir de la segunda mitad del siglo XIX en adelante⁶⁷.

La razón de ello reside en que, en este pasaje, la pintura representa decididamente para Ponge «la bandera de la ofensiva intelectual», entendiendo por ello una «ofensiva total, tanto moral como propiamente literaria: moral, arte de vivir como individuo y arte de vivir como individuo social» (Sollers, 1970: 91). En este contexto, el taller de los pintores se identifica de algún modo con un laboratorio, donde se desarrolla «algo parecido a un trabajo de orden científico»⁶⁸ (Sollers, 1970: 92).

le texte forment une sorte de triangle. À ce triangle d'écriture, il me semble qu'il faudrait faire correspondre un autre triangle qui serait celui d'un côté de l'écriture textuelle elle-même, de l'autre celle du monde dit "concret", "physique", le troisième côté, dont j'aimerais que vous nous parliez maintenant, étant celui des tableaux, des peintures, c'est-à-dire des organismes signifiants mais muets qui deviennent, dans cette configuration, comme un relais ou une médiation, par rapport au système d'ensemble» (Sollers, 1970: 87-88).

⁶⁷ En esta ampliación desempeña un papel importante la reflexión pongeana acerca de la función del artista como quien tiene por tarea la «reparación del mundo». Este aspecto, que ya hemos comentado a propósito de «Le murmure (condition et destin de l'artiste)», se puede apreciar también en otros textos del periodo de post-guerra, donde Ponge plantea la necesidad del surgimiento de una nueva civilización a partir del derrumbamiento de la antigua. En «Le monde muet est notre seule patrie» (1952) que, a juicio de Gérard Farasse, «constitue une suite à "Murmure"» (en Ponge, 1999: I, 1110), Ponge plantea, por ejemplo, un retraso de la escritura con respecto a la pintura y no, como en «Texte sur l'électricité», con respecto a las ciencias (I, 629). Ver también: «Braque-Japon» (II, 595).

⁶⁸ Cabe destacar que la alusión a la práctica de la pintura en el contexto de la reflexión acerca de la necesidad de fundar una nueva retórica es un asunto que Ponge aborda también en «Braque ou un

Je pense seulement, et je l'ai dit, qu'au moment où s'est préparée et a éclaté la révolution que j'appelle la révolution de 70, c'est-à-dire au moment de Rimbaud, de Lautréamont, continuée plus tard par des gens comme Mallarmé, eh bien il y a eu, à ce moment-là, dans la peinture aussi, une mutation profonde qu'on peut dater de Manet, comme on peut faire dater la révolution de l'écriture, avant Lautréamont et Rimbaud, de Baudelaire. Étant entendu que cela n'est qu'un aspect, le plus important, à mon sens, d'une mutation signifiée également par des événements sociaux et politiques (les révolutions du XIX^e siècle, la Commune de Paris) et par ailleurs, dans les sciences, par la mutation de la physique, de la géométrie, etc. (Ponge en Sollers, 1970: 94)

El punto central de la argumentación de Ponge reside aquí en que esta revolución o mutación generalizada habría sido contemporánea con el fin de la enseñanza de la retórica en los liceos, un argumento que, como hemos visto, se remonta a «Avant-propos»⁶⁹.

En este sentido, si en este último texto Ponge definía la retórica como «el arte de bien decir, o de hablar en orden a persuadir», Ponge continúa ahora entendiendo la retórica desde una perspectiva tradicional como «el arte de convencer o de conmover» (Sollers, 1970: 95).

No obstante, el argumento clave aquí es que el fin de la enseñanza de la retórica se habría producido, a juicio de Ponge, a partir de la comprensión –consciente o no– de que «ya no era posible, evidentemente, conmover o convencer según los modos de la retórica antigua, según sus figuras». Y esto, por cierto, por la misma razón que postulaba «Texte sur l'électricité», pues esas figuras son las mismas –«tienen el mismo nombre y son prácticamente lo mismo»– que las figuras de la geometría euclidiana (elipses, parábolas, hipérbolas) en circunstancias de que «la geometría actual ya no es la geometría euclidiana» (Ponge en Sollers, 1970: 95).

méditatif à l'œuvre» (II, 711), donde liga directamente el descubrimiento científico de las leyes que rigen el espacio no euclidiano con el espacio que aparece representado en la pintura de este pintor francés.

⁶⁹ Los argumentos acerca de la importancia del fin de la enseñanza de la retórica en los establecimientos de aprendizaje y de la identificación de las figuras de la retórica antigua con el universo descrito por los principios de la geometría euclidiana vuelven a aparecer casi en los mismos términos más tarde en «Braque ou un méditatif à l'œuvre» (II, 710-712), en el *Colloque de Cerisy* (Bonnefis, 1977: 64-65), y en la entrevista de Ponge por Ion Pop (en Ponge, 2004: II, 1422-1423).

En este contexto, es importante destacar que para Ponge la fundación de una nueva retórica apunta a transformar los modos retóricos de *figuración*, es decir, aquellos mecanismos que permiten precisamente dar a ver o visualizar verbalmente sus asuntos.

Como se puede apreciar, el fundamento de esta reflexión reside en el énfasis concedido a la retórica en cuanto mediación entre el hombre y el mundo, una mediación que no solo permite percibir y verbalizar el mundo, es decir, representarlo, sino también transformarlo y, en cierto sentido, crearlo —«sacarlo del caos», dice Ponge en otro lugar⁷⁰—.

Desde ya, como hemos visto, en «Texte sur l'électricité» Ponge considera las figuras retóricas como «formas de pensar» (I, 499). En sus entrevistas con Philippe Sollers, en cambio, las figuras retóricas son, por una parte, modos de «ver el mundo», de «dar cuenta de él», y, por otra, modos de «vivir» y de «actuar» en el mundo (Ponge en Sollers, 1970: 96). En «Braque ou le méditatif à l'œuvre», por su parte, las figuras retóricas funcionan derechamente como una «cuadrícula» [*grille*] que permite «explicar», «comprender», «desencriptar» y, precisamente, «figurar» los fenómenos del mundo (II, 711), de modo que si dejan de obedecer a los principios de la geometría euclidiana, entonces, esos fenómenos se tornan «inconcebibles»⁷¹ (II, 711).

Solo así se puede entender el alcance vastísimo que Ponge concede en estas circunstancias a la figuración retórica: «Cosas como la llegada del cristianismo, cosas como el Renacimiento son acontecimientos mucho menos importantes, porque se sitúan todavía al interior (civilización occidental) de la geometría y de la retórica de los

⁷⁰ «C'est justement en distinguant les objets du monde extérieur et en les nommant, qu'on les crée dans une certaine façon; sinon ils ne dureraient que dans la forme de chaos. C'est en les nommant qu'on crée le monde, en posant la grille du langage» (en Dahlin, 1980: 276).

⁷¹ Ponge insiste en este argumento en su entrevista con Ion Pop: «C'était ça, la rhétorique... On disait quels étaient les figures, les tropes, on vous disait: ça c'est une ellipse, voici comment vous pouvez provoquer, faire pleurer, faire rire [...] Et on s'aperçoit maintenant qu'on ne peut plus figurer ce qu'on sait du monde avec la géométrie euclidienne. Tout a changé... Alors, si l'ellipse d'Euclide ne fonctionne plus, l'ellipse dans le langage ne peut plus être enseignée. Nous sommes à la recherche de nouvelles figures qui nous permettront de rendre compte du monde, tel que maintenant les physiciens et les géomètres sont obligés de le voir» (II, 1422-1423).

griegos. Vivimos una agitación [*remue-ménage*] mucho más profunda»⁷² (Sollers, 1970: 96).

En este contexto, es importante detenerse en dos reflexiones acerca del mismo fenómeno tal como aparecen en «Braque ou un méditatif à l'œuvre» y en *Entretiens avec Philippe Sollers*.

En el primero de estos textos, Ponge retoma aquello que en «My creative method» solo era un apunte o una idea por desarrollar, pues llama particularmente la atención sobre el hecho de que aquellos escritores a quienes llama «nuestros maestros», es decir, aquellos «que figuran ahora como Padres (...) de la literatura viva», habrían sido los primeros que, siendo ellos mismos «muy jóvenes y muy brillantes estudiantes de retórica», habrían advertido lúcidamente la necesidad de un «vuelco» [*renversement*] de la retórica («Braque ou un méditatif...»: II, 710).

En este contexto se habrían inscrito proyectos tales como la postulación de una «nueva razón» por parte de Rimbaud, o bien, de una «nueva "ciencia"» por parte de Lautréamont. Y, no obstante, aquello que debió haber tenido como resultado una transformación de la antigua retórica, habría terminado por convertirse, a juicio de Ponge, a causa de «las oscilaciones del péndulo de la tontería», en una guerra declarada «contra *toda* retórica, toda razón, toda ciencia (...) como si algún language pudiese

⁷² Ponge vuelve sobre este aspecto en «Braque ou un méditatif à l'œuvre» y en una de sus intervenciones en el *Colloque de Cerisy*. En el primero de estos textos, Ponge insiste en «l'exceptionnelle importance et donc l'exceptionnel intérêt de la mutation que nous sommes en train de vivre, puisque enfin nous vivons, concevions le monde (et nous-mêmes), nous comportons dans le monde (et en nous-mêmes), agissons dans le monde (et sur et contre le monde, et sur et contre nous-mêmes) et exprimons le monde (et nous exprimons nous-mêmes) selon les figures imposées par la géométrie en vigueur depuis Euclide, dans l'espace d'Euclide, et cela donc depuis vingt-trois siècles environ, si bien que des événements considérés généralement comme de première importance, citons par exemple la naissance et la mort de Jésus-Christ, l'avènement de son église, celle de Mahomet, la chute de Constantinople, la Renaissance, la Révolution française, etc. ne sont, puisqu'ils se sont tous passés, ont tous été *compris* (historiquement, géométriquement et intellectuellement) dans l'espace d'Euclide, que des vètilles en comparaison de celui que nous vivons» (II, 712). En el *Colloque de Cerisy*, por su parte, Ponge afirma: «Je crois que la grande mutation est là. C'est-à-dire que les événements considérés comme d'une importance énorme, comme le christianisme, la Renaissance, la Révolution française, tout ça s'inscrit à l'intérieur de la géométrie et de la rhétorique euclidiennes: on n'en était pas sorti» (*Ponge inventeur et classique*, 65).

alguna vez prescindir de ella, como si algún juego pudiese prescindir de reglas» («Braque ou un méditatif...»: II, 711).

En este sentido, este pasaje de «Braque ou un méditatif à l'œuvre» retoma, desde otra perspectiva, la relación entre el proyecto pongeano de fundar una nueva retórica y el conocimiento científico. Pero, por otra parte, se puede afirmar que este pasaje también arroja una nueva luz sobre aquello que, con ocasión de «Rhétorique», denominamos el carácter paradójico de la apelación pongeana a la retórica.

En este contexto, como el propio autor ya adelantaba en «Avant-propos», el proyecto de fundar una nueva retórica no implica necesariamente la abolición total de la antigua retórica, sino que conserva al menos un aspecto clave de la misma: la auto-imposición de una regla, todo lo provisoria y particular que se quiera, pero la auto-imposición de una regla, cuya observación, en última instancia, opera un efecto liberador sobre el individuo⁷³.

En *Entretiens avec Philippe Sollers*, por su parte, resulta interesante notar cómo este último reformula su posición con respecto a la postulación pongeana de la necesidad de fundar una nueva retórica en tres términos bien específicos. En primer lugar, en términos de las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx –en particular, la *Tesis* número XI– acerca del deber intelectual de transformar el mundo⁷⁴. En segundo lugar, en términos de la sustitución de la valoración del objeto finito (obra o producto) por la valoración de los procesos implicados en la producción de ese objeto en el marco de un abandono generalizado de la representación. Y, en tercer lugar, en términos del nexo

⁷³ Ponge regresa una vez más sobre esta noción en una de sus intervenciones en el Colloque de Cerisy: «À propos de rhétorique, ce que je peux dire, de ce point de vue là, c'est que la rhétorique est utile, pas du tout inutile, dans la mesure où elle permet justement, par l'acceptation obligatoire de certaines règles, de délivrer le langage; c'est la rhétorique, dans le sens de l'acceptation de contraintes, de règles, etc. qui libère le langage. C'est parce que nous acceptons certaines contraintes que nous sommes libres. En aucune façon ce n'est dans un sens péjoratif. C'est une contrainte libératrice» (en Bonnefis, 1977: 40).

⁷⁴ La interpretación de Sollers está muy cerca de la comprensión del poeta como «reparador del mundo» que comentamos a propósito de «Le murmure...», aunque Ponge, como sabemos, entiende la escritura como un oficio o una práctica más cercana a la del artesano que a la del intelectual o a la del filósofo.

que existiría entre la «puesta en escena de esta producción» y aquello que Sollers denomina el «trabajo gestual» que, a su juicio, puede apreciarse tanto en el trabajo de los pintores como en «Tentative orale»⁷⁵.

Ponge acepta en su respuesta todos los planteamientos de Sollers (salvo su cita a Marx), pues reconoce la importancia del trabajo de los pintores en el cambio de la representación del mundo –alude, particularmente, a sus escritos sobre Braque–, e identifica directamente ese cambio con la valoración del proceso de producción de la obra por sobre la obra terminada (el objeto de representación, o bien, la imagen), añadiendo de paso la importancia que adquiere el medio de expresión artístico en la puesta en escena de ese trabajo de producción.

Il est certain que les peintres (je l'ai dit dans plusieurs textes, n'est-ce pas, en particulier dans un texte sur Braque) travaillent certes à changer notre représentation du monde, mais de façon que l'accent est surtout mis sur le travail que cela représente. Le moyen d'expression, la peinture, prend plus d'importance, est beaucoup plus mis en gloire non seulement que l'objet représenté (naturellement), mais encore que l'image elle-même. Il faut que le travail soit sensible et présent: là réside la *valeur* (Ponge en Sollers, 1970: 97).

Así, pues, el proyecto pongeano de fundar una nueva retórica se puede entender como un proyecto que tiene como objetivo cambiar nuestra representación del mundo. Si la retórica funciona como una «cuadrícula» que media en nuestra relación con el mundo, entonces, Ponge plantea que al cambiar esa «cuadrícula» de alguna manera transformamos también el mundo.

Pero, en seguida, Ponge plantea que, dado que la práctica de la pintura es aquella que ocupa el lugar de vanguardia en la operación de ese cambio, entonces, la escritura –

⁷⁵ «Il ne s'agit donc plus pour la pratique formelle comme pour le savoir de donner une interprétation ou une représentation du monde. Il se produit une *sortie* de la représentation dans tous les domaines, et pas seulement dans celui de la peinture que vous venez d'évoquer. Il n'y a plus valorisation de l'objet fini, mais accentuation mise sur la *production* elle-même, et je voudrais vous demander comment, en corrélation avec cette pratique de la peinture, avec ce travail gestuel sur lequel vous venez d'insister, comment, d'autre part, quelque chose comme la *Tentative orale* fait partie de ce qu'on pourrait appeler la mise en scène de cette production» (Sollers, 1970: 96-97).

que, en este contexto, ocupa un lugar diferido o secundario— ha de seguir el camino abierto por la pintura, particularmente, en aquello que Sollers denomina «una *salida* de la representación», incluyendo, por cierto, la valoración del medio de expresión propio de cada arte⁷⁶.

De este modo se puede entender, precisamente, el énfasis pongeano acerca de que el *valor* reside en que «el trabajo sea *sensible y presente*», pues con ello el objetivo de la escritura sufre un desplazamiento clave: la escritura ya no persigue ser una representación del objeto sensible, sino una presentación sensible del proceso textual de su producción.

Como se puede apreciar, la noción de «puesta en escena» de la que habla Sollers, y que Ponge reconoce como propia, continúa siendo aquí un mostrar o un dar a ver, solo que —y esto es lo decisivo— ya no equivale a un mostrar o un dar a ver un objeto terminado, sino en un mostrar o un dar a ver el objeto en el proceso material de hacerse imagen, texto o poema.

Ponge es particularmente enfático en este sentido. De hecho, inmediatamente a continuación del pasaje que hemos citado, agrega como ejemplo que la preferencia que mostró Picasso por los textos de *La rage de l'expression* sobre los de *Le parti pris des choses* se habría debido explícitamente a que en el primero «puse sobre la mesa de trabajo, la práctica escritural, el acto textual»⁷⁷. Pero, en seguida, Ponge extiende esta

⁷⁶ Además del pasaje de «Le monde muet est notre seule patrie» que ya hemos citado (I, 629), Ponge se refiere específicamente a este retraso de la escritura con respecto a la pintura en una de sus intervenciones en el *Colloque de Cerisy*: «Pourquoi est-ce qu'à partir d'une certaine époque, on n'a plus enseigné la rhétorique c'est-à-dire l'art d'émouvoir par l'éloquence, la parole, dans les collèges et les lycées? Parce qu'on a confusément compris que cette rhétorique qui était à l'intérieur du système euclidien ne fonctionnait plus. Et naturellement les révolutions sociales de l'histoire, cela fait partie des mêmes mutations, de la même mutation, qui a été aussi dans la peinture, etc., qui a été très générale; avec un certain retard de la poésie sur la peinture, en particulier, et que nous nous efforçons de combler» (en Bonnefis, 1977: 64).

⁷⁷ Ponge también se hace cargo en esta sexta entrevista del interés que esos mismos pintores habían mostrado, en otro sentido, por *Le Parti pris des choses*. ¿Cuál es este otro sentido? Pues, precisamente, el de la imagen final o terminada: «*Le Parti pris des choses* avait été, m'a-t-on dit, et j'ai pu le vérifier, aimé par ces peintres [Picasso, Braque, Fautrier, Dubuffet]. On m'a beaucoup dit que ces textes étaient soumis

consideración a «Tentative orale» donde, a su juicio, habría puesto en operación una «verbalización *en acto*», como si uno y otro empeño —el de escribir textos abiertos y el de hablar en público— respondieran al mismo afán de la «primacía del trabajo», es decir, de mostrar directamente ese trabajo en el proceso de llevarse a cabo.

En este sentido, resulta elocuente que hacia el final de la sexta entrevista con Sollers, Ponge multiplique las formulaciones que se refieren al carácter directo —sensible y presente— de este nuevo dar a ver: «concernir directement al auditor y montrer el trabajo», «montrer el desarrollo del espíritu», «decir en el sentido intransitivo del "decir", es decir, hablar en el momento presente», «montrer cómo las cosas se hacen en el momento mismo», «crear la comunicación directa, no por la recitación de un producto terminado, sino por ejemplo de una operación en acto, de una palabra (y entonces de un pensamiento) en estado naciente» (Ponge en Sollers, 1970: 99).

IV. El problema de la forma plástica y la noción de figura en Ponge.

Como hemos visto, la reflexión pongeana en torno a la retórica tal como aparece a contar de los últimos años de la década de los cuarenta y, más tarde, a contar de «Texte sur l'électricité», implica un cambio importante con respecto a aquella que aparece en los textos más tempranos de «Proêmes».

No obstante, cabe preguntar si acaso dicho cambio corresponde más bien a una profundización de los componentes éticos y expresivos que ya estaban presentes desde

(je crois que cela se trouve déjà dans l'essai de Sartre sur moi) à la *vision*, c'est-à-dire que la bougie, la cigarette, l'huître, etc., comme je les traite, auraient pu aussi bien être des tableaux que des textes. Eh bien, là contre, il faut que je m'insurge violemment. D'une part ce n'est certainement pas parce qu'ils auraient voulu les avoir écrits que les peintres n'ont aimé mes textes. Et d'autre part ces textes n'ont absolument pas le moindre besoin d'illustrations. Quand mon éditeur m'a demandé, quand il a été question, à un moment donné, de faire une édition illustrée du *Parti pris des choses*— et qu'on m'a demandé ce que je souhaitais, j'ai dit: "Des vignettes, comme dans le dictionnaire, ou de photographies. Voilà ce qui paraît le plus convenable, et non du tout des illustrations"» (Sollers, 1970: 89-90).

un comienzo. Una profundización que, por cierto, termina por orientar la retórica pongeana hacia un ámbito más vasto, aquel marcado precisamente por la postulación de una nueva retórica, en cuyo horizonte parecen reunirse lenguaje, ciencia, arte, ética y política.

En este sentido, resulta oportuno enumerar una serie de aspectos que perseveran en dicha reflexión, pues sobre ese plano contrasta más claramente el interés propiamente pongeano en la retórica.

En primer lugar, se puede afirmar que la retórica, tal como la entiende Ponge, nunca deja de identificarse con «el arte de resistir a las palabras », con «el arte de no decir más que aquello que se quiere decir». Esta idea que data de textos tan tempranos como «Pas et le saut» (1927), «Raisons de vivre heureux» (1928-1929) y «Rhétorique» (1929-1930), puede rastrearse, como hemos visto, hasta una de las intervenciones de Ponge en el *Colloque de Cerisy* (1975), donde reafirma el argumento acerca de que la utilidad de la retórica radica en la imposición de una obligación, que termina por operar una liberación del lenguaje y del propio individuo.

Un segundo aspecto es la importancia concedida por el autor a la regla que postula una retórica por objeto. Este aspecto clave, que se sitúa en el fundamento de aquello que hemos denominado una retórica de lo particular, aparece por primera vez, bajo la forma de «una retórica por autor» y de «una retórica por poema», en «Raison de vivre heureux» (1928-1929), en seguida, propiamente como «una retórica por objeto» en «Tentative orale» (1947) y, a modo de síntesis, con énfasis en un aspecto formal, como «una forma retórica por objeto (i.e. por poema)» en «My creative method» (1948). La fórmula «una retórica por objeto» vuelve a aparecer más tarde en una de las intervenciones de Ponge en el *Colloque de Cerisy* (1975), y en las entrevistas

concedidas a Jean Ristat y a Marcel Spada, que se titulan «L'art de la figue» (1978) y «Une parole à l'état naissant» (1979), respectivamente.

En tercer lugar, se puede afirmar que, de un modo bastante tradicional, la retórica nunca deja de ser para Ponge «el arte del bien decir, o de hablar en orden a persuadir» («Avant-propos...», I, 837), «el arte de conmover por la elocuencia » (Ponge en Bonnefis, 1977: 65), «la manera de conmover, de convencer» (Ponge en Pop: II, 1422). En este sentido, aunque solo aparecen formuladas explícitamente de esta manera a contar de «Avant-propos...», en la medida en que describen un uso del lenguaje que persigue incidir directamente en la realidad mediante los efectos que la palabra produce en sus receptores, tales expresiones apuntan directamente a una consideración pragmática del lenguaje que, como hemos visto, se remonta a la época en que fueron redactados los textos reunidos en *Proêmes* y que, a juicio de Jean-Marie Gleize, está desde un comienzo en la base del interés pongeano por la retórica (*Francis Ponge*, 1998: 75).

Desde esta perspectiva, la retórica es un decir, pero también es un hacer y un transformar. Por esta razón, como sabemos, a contar del final de la década de los cuarenta, el proyecto de escritura pongeano termina por declarar la muerte de la antigua retórica y por plantear, precisamente, la necesidad de fundar una nueva. Esta nueva retórica se plantea en términos de la transformación de los modos de figuración en un contexto en que, tal como Ponge afirma en sus entrevistas con Philippe Sollers, ya no es posible conmover o persuadir según unas figuras que pertenecen al universo descrito por la geometría euclidiana. Y esta postura, por cierto, ya no es tan tradicional, no solo porque permite inscribir, como hemos visto, la práctica de la escritura pongeano en el contexto más general de las vanguardias históricas, sino porque implica necesariamente

un cambio fundamental en la comprensión misma de la noción de retórica y, más específicamente, de la noción de figura.

Para comprender la importancia que adopta la noción de figura en la escritura pongeana, resulta oportuno regresar a la intervención de Ponge en el *Colloque de Cerisy*, donde la fórmula «una retórica por objeto» aparece en el marco de la discusión acerca de la existencia de dos modelos en la escritura pongeana: uno que se identifica con la composición de textos cerrados, y otro que se identifica con la composición de textos abiertos. Como se sabe, la crítica ha opuesto tradicionalmente ambos modelos, añadiendo además un criterio cronológico que establece un tránsito desde el primero hacia el segundo.

En principio, Ponge utiliza aquí la fórmula «una retórica por objeto» con el objetivo explícito de problematizar dicha oposición y su cronología, afirmando que su escritura puede adoptar indistintamente el modelo de los textos cerrados o de los textos abiertos según la forma específica del objeto de sensación⁷⁸.

Dans *Le Parti pris des choses* même, qui est considéré et qui a été indiqué à un moment donné comme un recueil de textes clos, eh bien! ce n'est pas vrai, parce que c'est toujours l'histoire d'une rhétorique par objet. La rhétorique de l'eau, par exemple, m'oblige à faire un texte qui n'est pas clos. *La faune et flore* est également un texte qui ne se clôt pas. Il y a, dans *Le Parti pris des choses*, des textes qui auraient pu être dans *La Rage de l'expression*. Déjà ce n'est pas seulement un recueil de bombes, au sens de choses parfaitement circonscrites. C'est-à-dire que la confusion, si vous voulez, des genres, est à chaque instant dans chacun de mes textes. Et

⁷⁸ La relativización de la distinción entre textos cerrados y textos abiertos se puede apreciar también cuando se lee con atención «Tentative orale» (1947) y «Le murmure (condition et destin de l'artiste)» (1950), es decir, dos textos donde Ponge plantea el modelo del mecanismo verbal o de la bomba, que esta intervención en el *Colloque de Cerisy* identifica directamente con la composición de textos cerrados. «Tentative orale» es el mismo texto que Ponge cita a propósito de la «verbalización *en acto*» y donde, por añadidura, plantea también un modelo vegetal de escritura, según la idea del crecimiento de las hojas de los árboles en primavera y su caída en otoño (I, 660-663). «Le murmure (condition et destin de l'artiste)», por su parte, es un texto donde, como hemos visto, Ponge afirma que la función del artista es abrir un taller y tomar a su cargo la reparación del mundo, con lo cual liga directamente el modelo del funcionamiento mecánico con la decisión de poner en escena los procesos de producción textual. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que si la función del artista consiste en reparar el mundo, entonces, es preciso que el artista *abra* ese mecanismo para *mostrar cómo funciona*. Por esta razón, entonces, la escritura pongeana, sin importar el modelo que adopte, continúa proponiéndose como un *dar a ver*, y esto, siempre de acuerdo a la noción de adecuación entre texto y mundo que está en la base de la fórmula «una retórica por objeto», la cual continúa siendo válida hasta el final del proyecto pongeano de escritura.

naturellement, pour les textes qui peuvent paraître les plus clos du *Parti pris des choses*, au moment où je les écrivais, il se trouvait que je déchirais les brouillons, mais il y a eu des dossiers qui auraient pu être la Fabrique de l’Huître, la Fabrique de ceci ou de cela. Je les déchirais, puis je me suis aperçu qu’il y avait ce que les peintres appellent des planches refusées, qui étaient valables (Ponge en Bonnefils, 1977: 178).

No obstante, conforme avanza en su argumentación, se puede apreciar que esta intervención no solo problematiza la distinción entre los dos modelos propuestos para la escritura pongeana sino que, al establecer una relación entre la composición de textos abiertos y una cierta práctica de la pintura moderna mediante la alusión a la conservación «de las planchas rechazadas» (cuya eliminación, en cambio, da lugar precisamente a la composición de textos cerrados), desplaza el plano mismo donde se plantea dicha distinción.

En primer lugar, Ponge reafirma aquí explícitamente aquello que, con ocasión de «Raisons de vivre heureux», denominamos su poética objetual, es decir, la poética que postula una adecuación entre el objeto y su expresión verbal. Según esa adecuación, la palabra aparece considerada como una materia a la que es preciso otorgarle una forma mediante un proceso de modelado plástico que tiene como objetivo ofrecer la impresión de un nuevo idioma que produzca el mismo efecto de sorpresa y de novedad que los objetos de sensación. Desde esta perspectiva, precisamente, se entiende que los textos dedicados a objetos que no tienen una forma estable o bien delimitada, como el agua o la fauna y la flora se traduzcan en una forma verbal abierta y que, por el contrario, aquellos dedicados a objetos que tienen una forma estable o claramente delimitada, como en general los sólidos, se traduzcan en una forma verbal cerrada.

Pero la introducción por parte de Ponge de la noción de *brouillon* equivale a afirmar que el carácter cerrado o abierto de los textos no depende exclusivamente de la forma de los objetos a los que esos textos buscan adecuarse, sino a la decisión de eliminar o de conservar el proceso de su producción verbal, es decir, a la decisión de

mostrar una forma verbal terminada (*érgon*) o de mostrar una forma verbal en el proceso de hacerse (*enérgeia*)⁷⁹.

Y esa decisión puede responder a razones completamente contingentes. Esta es, al menos, la postura que adopta Ponge en la entrevista concedida en 1978 a Jean Ristat con ocasión de la publicación de todos los estados de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, cuando este último plantea, precisamente a partir de la noción de *brouillon*, el problema de la existencia efectiva de «un estado definitivo, acabado, de un texto»⁸⁰ (Ristat en Ponge: II, 1423).

En estas circunstancias, podemos pensar en textos que, refiriéndose a objetos perfectamente delimitados, no adquieren una forma final (por ejemplo «La table»), y, por el contrario, en textos que, refiriéndose a objetos de difícil delimitación, sí adquieren una forma verbal final (por ejemplo, «La pluie»). También se puede pensar en textos que adquieren una forma final (el poema), pero cuyos borradores Ponge decide mostrar igualmente (como es el caso de «Le pré» o, precisamente, de «La Figue sèche» cuyo objeto, como veremos, es el paradigma pongeano de la materia moldeable).

En consecuencia, al desplazar el plano de la distinción entre ambos modelos, Ponge no solo reintroduce una vez más una comparación clave con la pintura (después de todo, la noción de borrador o de boceto pertenece al léxico pictórico), sino que también apunta a una escritura que se propone a sí misma, precisamente, a partir de la

⁷⁹ La distinción entre *érgon* y *enérgeia* es, como se sabe, de Wilhlem von Humboldt. La forma en proceso de hacerse corresponde, según el autor alemán, al modelo de la escritura; en cambio, la forma terminada o final corresponde al modelo de la pintura. Para un estudio acerca de la distinción entre *érgon* y *enérgeia* en Humboldt, y de su relación con la terminología aristotélica, ver: Voos (1974).

⁸⁰ «Jean Ristat: C'est le mot brouillon qui m'arrête. Existe-t-il vraiment un état définitif, achevé, d'un texte? Francis Ponge: Eh bien, ça existe dans la mesure où un certain état du texte obtient un certain succès, un "prix" par exemple ou bien lorsque des jeunes gens ont voulu "La Figue" comme "drapeau", pour leur premier numéro. Ça existe, dans la mesure aussi, au niveau de l'argent. Il y a une efficacité dans la mesure où il y a un lecteur qui en engendre d'autres. Alors, voilà un signe de l'achèvement. Je me dis parfois d'ailleurs, que le moment même où je crois ou laisse croire qu'un texte est achevé, à un moment donné, n'est qu'un moment comme un autre, tout aussi contingent que ceux pendant lesquels j'ai écrit les brouillons qui précèdent... Il y a d'autres raisons qui font que le texte est vraiment achevé. Et vaut mieux que ses brouillons. C'est parce qu'il dit plus que ses brouillons» (Ristat en Ponge: II, 1423-1424).

búsqueda plástica de una forma final. Una escritura que decide mostrar el proceso de esa búsqueda, sin que ello implique necesariamente que termine por encontrarla, pero tampoco que se decida a abandonarla.

En cualquier caso, como hemos comentado, se trata de una escritura que muestra o da a ver. Pero el problema específico que plantea este pasaje apunta a la posibilidad misma de que un texto consiga o no en la práctica mostrar o dar a ver una forma final.

Este problema, que podemos denominar el *problema de la forma plástica* aparece en la escritura de Ponge casi simultáneamente a su interés por fundar una nueva retórica. Así, al menos, se puede apreciar en textos como *La Seine* (1946-1948), los denominados «Textes d'Algérie» (1947-1948), y «Ode inachevée à la boue» (1942-1951). Por otra parte, como hemos adelantado, Ponge vuelve una vez más sobre este problema en *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1951-1976).

Redactado en parte durante la estadía de Ponge en Argelia, aunque publicado en 1950, *La Seine* es el texto donde, sin duda, el problema de la forma plástica recibe uno de sus desarrollos más importantes. Un desarrollo que, por otra parte, aparece directamente ligado a la discusión acerca de la existencia de dos modelos en la escritura pongeana.

Así es como, casi al comienzo de *La Seine*, después de haber ofrecido una definición de su objeto, y de haber deducido a partir de ello el género adecuado para abordarlo verbalmente, Ponge enfrenta directamente el problema del tránsito desde una escritura que se refiere a objetos sólidos hacia una escritura que se refiere a objetos líquidos⁸¹.

Si hasta entonces, afirma Ponge, su escritura había mostrado una preferencia por los objetos sólidos, esto se debe a que estos últimos poseen una forma definida y una

⁸¹ La definición inicial que Ponge ofrece del Sena es «cours perpétuel d'eau froide qui traverse lentement Paris». De aquí que el género adecuado para abordarlo verbalmente sea «un genre proche du discours» (*La Seine*: I, 245).

materia densa, cualidades que los convierten en una suerte de punto de apoyo para el espíritu:

Si mon esprit s'est appliqué d'abord aux objets solides, sans doute n'est-ce pas par hasard. Je cherchais un étau, une bouée, une balustrade. Plutôt donc qu'un objet liquide ou gazeux devait bien me paraître propice un caillou, un rocher, un tronc d'arbre, voire un brin d'herbe, et enfin n'importe quel objet résistant aux yeux par une forme aux contours définis, et aux autres sens par une densité, une compacité, une stabilité relatives également indiscutables (*La Seine*: I, 246).

En este contexto, la decisión de escribir acerca de objetos líquidos está directamente ligada al hecho de que, al finalizar la década de los cuarenta, Ponge ya tiene consciencia de la existencia de su obra —«una sola palabra de carácter indestructible»—, la cual, a su juicio, ofrece la «experiencia cierta de una perseverancia en mi identidad» (*La Seine*: I, 246-247). Esta consciencia, junto con la constatación de que los objetos líquidos forman parte del mundo exterior en los mismos términos que los objetos sólidos, tiene como consecuencia la adquisición por parte de Ponge de una «nueva seguridad», de un «deseo nuevo de temeridad» (*La Seine*: I, 247) que le permiten, entonces, enfrentar el desafío de una escritura que él mismo denomina como «poesía plástica» (*La Seine*: I, 248).

Ponge es particularmente claro cuando afirma que esta decisión no implica «renegar de mi comportamiento ni de mi toma de partido», sino solo «modificarlos un poco», pues su objetivo continúa siendo «un inventario y una descripción de las cosas exteriores» (*La Seine*: I, 247). Y, en seguida, el mismo Ponge señala que esa modificación responde al hecho de que los objetos líquidos se parecen más a la escritura que los objetos sólidos, como si el cambio de modelo identificado por la crítica respondiera en última instancia a una profundización de la doctrina de la adecuación entre texto y objeto.

Oui, depuis que j'ai entrepris de considérer ces objets [fluides] (et la difficulté que j'éprouve à les appréhender m'incite également à le croire), j'ai été amené à penser qu'ils ressemblent beaucoup plus aux écrits que les cristaux, les monuments ou les rocs. Et tenté dès lors de considérer comme

une perversion d'avoir pu naguère souhaiter organiser mes textes comme des solides à trois dimensions, enfin m'adonner à la poésie plastique. Et sans doute n'est-il pas question de m'adonner brusquement à la pensée comme telle, et à son expansion indéfinie, ni d'abandonner le souci d'organiser mes écrits. Mais il me semble maintenant plus raisonnable (ou moins utopique) de prétendre réaliser l'adéquation des écrits aux liquides plutôt qu'aux solides. Enfin, le succès de cette tentative me paraît moins improbable (*La Seine*: I, 248).

Es cierto que Ponge no se detiene lo suficiente aquí en definir qué entiende específicamente por aquella cualidad de lo plástico que, a su juicio, ha de determinar a la poesía. Para ello, habrá que esperar a «Ode inachevée à la boue». No obstante, se puede afirmar que este pasaje intenta definir provisoriamente la cualidad de lo plástico, primero, mediante una comparación y, en seguida, mediante una restricción a esa comparación. Así, pues, la cualidad de lo plástico se parecería en alguna medida a la expansión indefinida del pensamiento, con el cual compartiría la cualidad fluyente que caracteriza al estado líquido de la materia. Pero, en seguida, pese a ese carácter fluido, la cualidad de lo plástico no renunciaría a organizarse en una forma, tal como los textos referidos a los objetos sólidos se organizan según las dimensiones propias de ese estado de la materia.

En un pasaje posterior de *La Seine*, Ponge distingue claramente entre la cualidad de lo líquido y la cualidad de lo plástico, identificando al pensamiento exclusivamente con la primera cualidad. En este contexto, lo líquido aparece identificado directamente con la cualidad de lo «no plástico», como un flujo incesante de ideas «salvajes» y, paradójicamente, «no pensables» (I, 277), es decir, como una materia caótica que no se puede aprehender porque, precisamente, carece de forma.

Ah! Penché sur ces eaux depuis un pont, il me faut en parler plutôt comme d'un flux d'idées non plastiques, quasi songeuses, qui me revient d'amont, que je ne peux retenir, qui continue sa route vers l'aval, après m'avoir en quelque façon traversé, et finit par se perdre dans le remous, dans le chaotique repos de l'Océan, avant –faute d'avoir été le moins du monde saisi ou retenu par la mémoire, et toujours pressé par celui qui vient ensuite– d'avoir du tout pu prendre forme. (*La Seine*: I, 277)

El problema que enfrenta Ponge aquí consiste en cómo dar cuenta verbalmente de «la corriente de lo no-plástico» (*La Seine*: I, 278), entendida como aquello que carece de forma. Y la solución apunta –al menos, provisoriamente– a limitar esa corriente dentro de unos contornos precisos, adoptando una estrategia similar a aquella que se puede apreciar en otros textos que abordan objetos líquidos, tales como «Le Verre d'eau»⁸².

Fente, sillon, pli creux, rigole, aine, vallée.
Je sens bien qu'à partir de cette notion de pli creux, de vallée, de rigole, je
vais pouvoir rendre compte d'un grand nombre des caractères du fleuve.
J'entrevois de longs développements à en partir. (*La Seine*: I, 278)

Este problema tal vez se pueda comprender mejor si regresamos a aquel pasaje de *La Seine* donde Ponge afirma que su interés por los objetos líquidos responde al hecho de que tales objetos se parecen más a la escritura que los objetos sólidos.

En este contexto, una vez que ha definido qué entiende por estado sólido de la materia, y que ha declarado las razones que explican su preferencia por él, Ponge ofrece una definición del estado líquido de la materia desde el punto de vista de aquello que denomina «las más recientes hipótesis de la ciencia física» (*La Seine*: I, 248). En este sentido, como afirma Bernard Beugnot, cabe recordar que *La Seine* pertenece al mismo proyecto pongeano de «poesía científica » (en Ponge: I, 995) que hemos comentado a propósito de «Texte sur l'électricité».

Así, pues, Ponge afirma que «el estado líquido de la materia estaría más próximo al sólido que, como habíamos creído primero, del gaseoso» (*La Seine*: I, 248). Y, a

⁸² Esta es la formulación más enfática entre muchas otras: «La meilleure façon de présenter l'eau est de la montrer dans un verre. On l'y voit sous toutes ses faces» («Le Verre d'eau»: I, 583). Ver también, con una mención explícita a *La Seine*, y al vaso como límite formal del agua, el siguiente pasaje: «Ce qui peut être difficile, ce à quoi pourtant nous devons tendre, c'est à rester dans les limites du verre d'eau, à ne pas retomber dans nos errements du GALET qui ne devint galet que vers la fin de notre texte, après de longues pages sur la notion de la pierre (en général). Mais ici nous serons aidés par le fait que nous avons déjà plusieurs fois traité de l'eau (dans l'EAU du Parti pris des choses, dans LA SEINE), et que notre étude du VERRE D'EAU vient ensuite, et précisément à son heure. Comme, lorsqu'il s'est agi pour moi, voulant rendre compte de la notion de la pierre, de reconnaître et de choisir les limites dans lesquelles il me serait raisonnablement, humainement possible de l'informer (je ne dis pas enfermer), j'ai finalement choisi le galet, ainsi, pour la notion de l'eau, dois-je (en toute lucidité) choisir le verre d'eau» («Le Verre d'eau: I, 602).

continuación, un par de párrafos más adelante, especifica el fundamento de tal afirmación:

En fait, les conséquences de l'adoption de la théorie quantique, d'une part, et d'autre part les études aux rayons X ont amené les physiciens à considérer que si, dans les liquides, les molécules ne sont pas en contact (comme dans les solides), toutefois elles y sont *presque*. La densité (et donc la condensation de la matière) est à peu près la même dans les deux états. D'autre part, au moins pour les liquides les plus simples (...), l'image que l'on peut s'en faire d'après les études aux rayons X ressemble beaucoup à celle du solide, avec le mouvement en plus. Enfin, ce mouvement lui-même, et plus précisément deux propriétés importantes des liquides, celle de se rassembler en masse et celle de couler, ont été analysées de telle façon que la proximité des deux états s'en trouve encore plus certainement prouvée. (*La Seine*: I, 249)

A partir de este pasaje, entonces, se puede afirmar que la noción pongeana de poesía plástica no apunta tanto a postular una preferencia por un modelo líquido frente a un modelo sólido de escritura como a postular una suerte de tránsito o de fusión entre ambos estados de la materia.

El argumento se basa aquí en dos aspectos clave: la densidad de ambas materias —asegura Ponge— es casi la misma; y lo líquido se parece a lo sólido *más el movimiento*⁸³.

Un par de páginas más adelante, Ponge ensaya una nueva formulación que apunta en esta misma dirección, aunque profundizando la definición del estado líquido como próximo al estado sólido de la materia: «le liquide serait une sorte de solide à trous qui tend à se réarranger (d'où sa fluidité), et qui n'y parvient jamais par son mouvement propre, mais au contraire par l'effet d'une cause extérieure, en fait son refroidissement» (*La Seine*: I, 250).

⁸³ Ponge vuelve a referirse al movimiento en un pasaje posterior de *La Seine*, donde utiliza un léxico muy próximo a la definición tradicional de la noción retórica de evidencia : «le mouvement nous rend la chose plus présente, plus actuelle et donc plus touchante, plus sensible» (I, 285).

En otras palabras, el estado líquido de la materia es aquel que busca organizarse en una forma, aunque nunca pueda llegar a lograrlo a no ser por la acción de un agente externo.

En cualquier caso, al revisar la argumentación pongeana tal como vuelve una y otra vez sobre sí misma, buscando una expresión definitiva sin llegar necesariamente a ella –en esto consiste, precisamente, la adecuación pongeana entre texto y objeto–, se puede afirmar que el interés de Ponge por el tránsito o la fusión entre ambos estados de la materia apunta a una suerte de estado intermedio cuya cualidad fundamental es la maleabilidad. Así aparece en *La Seine* al final de la sección dedicada a la recensión del conocimiento científico acerca de la naturaleza física de los objetos sólidos y líquidos.

L'ensemble du monde extérieur (les objets, la nature) ne pourrait-il être comparé aux solides? L'apparition, au milieu de ce monde, de l'homme, du *sujet* créant des conditions d'élévation de température telles que la nature *fonde*, devienne malléable, –si bien que nous aurions alors, avant même toute pensée, l'expression, le poème?... Je vous le laisse à penser... (*La Seine*: I, 252).

Aunque no se refieren explícitamente a la cualidad de lo plástico, los denominados «Textes de Alger» («My creative method», «Pochades en prose» y «Le porte-plume d'Alger») permiten apreciar la continuidad de la reflexión pongeana acerca del problema de la forma y de sus implicancias en el proceso de escritura. Por otra parte, estos textos ofrecen la ventaja de abordar dicho problema desde una perspectiva explícitamente retórica.

Redactados a la manera de un diario entre 1947 y 1948, estos textos se muestran desde un comienzo particularmente interesados por aquello que Ponge llama «[el] juego del proceso de la forma» («Pochades en prose»: I, 540), la «formación del poema» a partir de un «trabajo de expresión, conforme avanza la escritura» [*au fur et à mesure de l'écriture*] («My creative method»: I, 531).

Así es como, en las anotaciones del sábado 13 de diciembre de 1947 recogidas al comienzo de la primera jornada de «Pochades en prose», Ponge se refiere al placer que sintió al percibir las impresiones efímeras que encontró durante su viaje en barco por el Mediterráneo: «Comment il est agréable de se trouver au milieu des éléments nébuleux et mouvantes, de l'informe et mystérieuse beauté des remous (couleurs, formes, phosphorescence, etc.). Les nuages, les vagues» («Pochades en prose»: I, 538).

Y, a continuación, el mismo día por la noche, una vez que ha arribado a su alojamiento en Sidi-Madani, Ponge apunta que «los azares y las sorpresas de las formas» constituyen «medios retóricos» que sirven como «gancho [*accrocheur*] para la sensibilidad y la imaginación», a la vez que ofrecen una «ocasión de sensaciones y de sentimientos inauditos» («Pochades en prose»: I, 538). De aquí que el interés de Ponge esté dirigido a deducir las leyes de una retórica que rija la expresión verbal de estos objetos que, siendo particularmente elusivos e informes, recuerdan o sugieren «formas tipo de los procesos de la naturaleza»⁸⁴ («Pochades en prose»: I, 540).

Un indicador de la importancia concedida por Ponge a la apreciación de estas *formas accidentales* se encuentra en el hecho de que, casi un año después, en la tercera carta reunida en «Le porte-plume d'Alger», fechada en París el 7 de mayo de 1948, el autor regresa una vez más a la misma experiencia descrita al comienzo de «Pochades en prose».

Aquí, tal como en este último texto, el interés de Ponge no está dirigido al «panorama de las costas de Francia, que retroceden», sino a aquello que denomina «el espectáculo inferior» («Le porte-plume d'Alger»: I, 573), es decir, al movimiento

⁸⁴ En su comentario de este texto, Bernard Beugnot recuerda un pasaje de los *Carnets* de Leonardo Da Vinci en que este último ya «imaginait un monde dans les taches» (en Ponge, 1999: I, 1093). No obstante, la referencia parece ser anterior. En este sentido, E.H. Gombrich cita el pasaje inicial del tratado *De statua* de Leon Battista Alberti, donde el humanista italiano afirma que la percepción de estas «formas accidentales» –así las llama Gombrich– estaría nada menos que en el origen de «la capacidad del hombre para crear imágenes» (Gombrich, 2002: 90). El mismo Gombrich señala que Alberti pudo haberse basado en una anécdota relatada por Plinio.

azaroso de las aguas conforme avanza el barco en que navega. La diferencia fundamental entre este pasaje de «Le porte-plume d'Alger» y aquel de «Pochades en prose» radica en que ahora Ponge se refiere explícitamente a esas formas azarosas en términos de la organización de unas figuras que, acto seguido, identifica con las fórmulas de las matemáticas.

Fort intéressé, je le fus, en revanche, bientôt par le spectacle inférieur: celui des eaux que nous fendions. Nous y organisions des remous, des jupons somptueux pour Thétis. Des figures dont un mathématicien maintenant, dit-on, pourrait donner les formules. Et moi non? Eh bien, en tout cas, pas tout de suite. Cher ami, il faudra que j'y songe, pour vous en parler une autre fois. Il faudrait, n'est-ce pas, être aussi exact que le savant, à ma façon. Sinon, ce n'en vaudrait pas la peine. Suivit un océan de réflexions (ou de songeries)... («Le porte-plume d'Alger»: I, 573).

En este sentido, este pasaje de «Le porte-plume d'Alger» puede considerarse como un antecedente directo de la reflexión pongeana que surge siete años después en «Texte sur l'électricité», donde Ponge plantea una cierta incapacidad o retraso por parte de la escritura en comparación con la ciencia contemporánea a partir de la identificación de las figuras de la retórica antigua con las figuras de la geometría euclidiana y, consiguientemente, postula la necesidad de fundar una nueva retórica cuyas figuras se adecuen a un universo que ya no se rige según esos principios.

En «Ode inachevée à la boue», por su parte, un texto redactado entre 1942 y 1951, y que la crítica ha destacado como caso ejemplar del elogio paradójico, nos encontramos con una escritura que pretende abordar un objeto –femenino en francés– cuya característica fundamental consiste en «qu'on ne puisse d'elle rien faire, qu'on ne puisse aucunement l'informer»⁸⁵ (I, 731).

Esto implica, por cierto, que la escritura se plantea como propósito en primer lugar otorgar una forma a aquello que no la tiene. Ponge es muy explícito en este

⁸⁵ Para una reflexión en torno a la «fobia del agua» en Ponge en términos del «rechazo de una cierta imagen de la feminidad», ver: Collot (1991: 200-202).

sentido cuando afirma que «assurément, si j'étais poète (...) sécherait-elle alors, dans mon livre, comme elle sèche sur le chemin, en l'état plastique où le dernier embourbé la laisse» («Ode inachevée à la boue»: I, 731).

El «estado plástico», entonces, se refiere explícitamente aquí a una forma final fija o detenida, que en este caso corresponde con mucha precisión a la figura que ha adoptado el lodo una vez que se ha secado, es decir, a la forma final que es el resultado de un proceso de desecación.

No obstante, como sabemos, Ponge no se sitúa desde la perspectiva de un poeta y, en consecuencia, dado que por definición el lodo «es enemigo de las formas», decide escribir, de acuerdo a la doctrina de la adecuación entre texto y objeto, «una oda diligentemente inacabada...» («Ode inachevée à la boue»: I, 731).

En este contexto, uno podría pensar que la escritura de Ponge atribuye al lodo las cualidades de lo líquido. Según la definición que Ponge ofrece en «De l'eau», «LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur» (I, 31). Y, sin embargo, este texto parece plantear que el interés pongeano por el lodo obedece, en cambio, a un estado intermedio entre lo sólido y lo líquido, que solo cabría denominar el estado de lo moldeable («maleable», decía el texto de *La Seine*), según el cual el lodo «se tient à la frontière du non-plastique. Elle veut nous tenter aux formes, puis enfin nous en décourager»⁸⁶ («Ode inachevée à la boue»: I, 731).

En otras palabras, el problema de la forma plástica aparece aquí más específicamente como una *tentación de las formas*, es decir, de aquello que no teniéndola se ofrece a la adquisición de una forma, sin que esto implique necesariamente que termine por adquirirla.

⁸⁶ La relación intertextual entre *La Seine* y «Ode inachevée à la boue» es explícita, cuando en el primero de estos textos Ponge decide sumergirse en el fondo del río, y se pregunta si acaso el lodo no posee alguna cualidad que no sea «dégoûtante» (*La Seine*: I, 270).

Creo que este aspecto está directamente ligado a la reflexión pongeana en torno a la noción de figura, pues ¿acaso la preocupación pongeana por acceder a una forma verbal final no se puede comprender como una preocupación por acceder a aquello que podríamos denominar como una figura?

En su origen, la palabra «figura» significa «modelar en la arcilla», «dar forma [façonner] en toda materia plástica, dar forma a la pasta», de donde los significados de «presionar» [presser] y «tocar» [toucher]⁸⁷ (Ernout y Millet, 2001: 236).

Ahora bien, tal como tuvimos la oportunidad de comentar, la noción de una materia moldeable es aquella que está en el centro de la propuesta pongeana en esa suerte de arte poética que es *Comment une figure de paroles et pourquoi*.

A partir del planteamiento de la diferencia irreductible entre las palabras y los objetos, este texto termina por identificar la materialidad plástica del higo seco con una expresión poética a la que solo resta la posibilidad de afirmarse ella misma como objeto verbal. Esto explica, por cierto, que el género de escritura empleado por Ponge corresponda a aquello que denomina como «poésie tapée aplatie en prose ou prose aplatie» (*Comment une figure...*: II, 821).

Así se puede apreciar en las anotaciones del 8 de febrero de 1959 que se titulan «LA FIGUE SÈCHE ou de la poésie à peu près comme d'une figure» (el texto completo de *Comment une figure...* solo fue publicado en 1977):

Pour ne point trop savoir ce qu'est la poésie –mes rapports avec elle sont incertains– par contre, d'une de ces figures sèches –qu'on trouve généralement aplaties et tassées parmi beaucoup d'autres dans quelque boîte... la remodelant machinalement entre le pouce et l'index pour jouir

⁸⁷ «Figûra (de fingô): proprement "plastique"; d'où figure donnée à une chose, configuration, figure; souvent joint à *speciês*, à *fôrma*, *habitus*, etc. Lucrèce et Cicéron emploient *fôrmae* (-*mâi*) *figûra* "la configuration du moule"; au sens concret *figûra* traduit le gr. *skhêma* en mathématique ou en rhétorique; sert à rendre aussi *eidôlon*» (Ernout y Millet, 2001: 236). Por su parte, Todorov indica: «Aún más notable es el término figura (*skema*, *conformatio*, *forma*). Entre Teofrasto o Demetrio y Quintiliano no es su sentido lo que varía: cada vez la figura se define mediante su sinónimo, la forma, o por comparación con los gestos o actitudes del cuerpo. Así como el cuerpo adopta por fuerza actitudes y se sostiene de una determinada manera, el discurso posee siempre una determinada disposición, un modo de ser» (Todorov, 1993: 80).

plastiquement de sa forme un instant avant de la croquer –au fur et à mesure de ce que j'en fais voici aussitôt ce que je pense. (*Comment une figure...*: II, 826)

Jean-Marie Gleize destaca la importancia concedida por este pasaje específico al proceso de modelado en cuanto evocación del «placer por la formulación, de la "formación" del texto» en el marco de la reivindicación de un sensualismo que privilegia las «sensaciones táctiles» (en Ponge, 2004: II, 1628).

No obstante, el mismo Ponge es quien liga *l'art de la figure* con el imaginario del trabajo de un escultor (o de un «modelador») en la entrevista concedida a Jean Ristat con ocasión de la publicación de todos los estados de *Comment une figure de paroles et pourquoi*.

En este sentido, si la noción de *brouillon* surge, como tuvimos la ocasión de comentar, de una comparación del trabajo de escritura con una cierta práctica de la pintura, el privilegio concedido por el imaginario del modelado plástico a aquello que Gleize denomina las «sensaciones táctiles», termina por orientar dicha noción hacia una práctica más próxima a las tres dimensiones de la escultura.

Il se trouve qu'aussi, dans ce qu'on peut appeler un brouillon, un nouveau brouillon, chaque fois je vais de nouveau au cœur de ma préoccupation, en plein cœur, et non à quelques détails. Là, j'emploie souvent pour m'expliquer l'image du sculpteur, du modelleur, plutôt, avec la glaise, qu'il modèle... bon, il travaille; et puis, quand il est fatigué ou quand il a fini, qu'il n'est plus dans l'inspiration, il recouvre son modelage d'un linge mouillé (pour que la glaise reste plastique) et puis le lendemain ou bien quelque temps après, il enlève le linge mouillé et il repart. (Ponge en Ristat: II, 1424-1425).

En este contexto, cabe recordar que el proceso de escritura de *Comment une figure...* surge a partir de la proposición inicial «La figure est molle et rare» que, según lo indicado por Ponge, corresponde a una «frase dada automáticamente» (II, 763), aunque «pronto juzgada poco satisfactoria» (II, 772). De aquí que, en adelante, el proceso de

escritura esté orientado, entonces, a modelar incansablemente esa primera donación con el objetivo de convertirla en una *petite massue* (II, 764).

Pero *Comment une figure de paroles et pourquoi* no solo es un texto en cuyo centro está la noción de materia moldeable, sino también la misma noción de figura, pues ¿no se puede considerar acaso que *une figure de paroles* es, con mucha precisión, *une figure de paroles*?⁸⁸

De ser así, *Comment une figure de paroles et pourquoi* tal vez sea el texto donde el proyecto de «Raisons de vivre heureux», que apuntaba a someter la palabra a un proceso de modelado con la finalidad de producir el mismo efecto que el objeto de sensación, alcance su puesta en práctica más desarrollada.

V. La retórica como figura del mundo.

Ponge no ha sido el primero ni el único en declarar la muerte de la retórica y la necesidad de fundar una nueva. Tampoco ha sido el único en situar la noción de figura en el centro de su propia reflexión retórica.

Una comparación entre la postura de Ponge y otras posturas que, de manera más o menos contemporánea, abordaron el problema de la muerte de la retórica, permite poner en perspectiva varios aspectos fundamentales de la nueva retórica pongeana.

⁸⁸ Bernard Vouilloux se refiere específicamente a este aspecto: «toute la difficulté (...) est de faire de la figure un objet de parole: une figure» (1998: 36). La paronomasia aparece casi desde un comienzo del texto y, aunque no se conserve en ninguno de sus estados finales, Ponge vuelve a recurrir a ella en otros dos pasajes claves de los borradores, ver: *Comment une figure...*: II, 764, 774, 783-784).

A continuación, expondremos de la manera más breve posible los argumentos de dos autores, Tzvetan Todorov y Roland Barthes, los cuales nos parecen particularmente pertinentes para dicho fin⁸⁹.

La reflexión de Todorov permite poner en contexto la función extra-lingüística que Ponge concede a la retórica, la postulación de una retórica de lo particular, y aquello que en su momento describimos como el alcance vastísimo que Ponge concede en estas circunstancias a la figuración retórica, el cual aparece aquí en el marco de un cambio en la base ideológica que hacía posible la propia noción de figura.

La reflexión de Barthes, por su parte, permite comprender mejor la relación que Ponge establece entre la retórica y la enseñanza, y entre la retórica y el conocimiento (particularmente, científico) a partir de una nueva comprensión de la noción de evidencia.

Tzvetan Todorov plantea que la retórica clásica habría sufrido dos grandes crisis durante su historia. La primera se habría producido en un periodo tan temprano como el inicio de nuestra era, y habría consistido en la sustitución de una retórica antigua de tipo instrumental por una retórica nueva de tipo ornamental. El resultado de dicha sustitución habría sido que la elocuencia dejó de definirse de acuerdo al criterio de su eficacia en el ámbito extra-lingüístico de la deliberación política y social –propia de la asamblea en una comunidad democrática–, para definirse en adelante de acuerdo al criterio exclusivo de su belleza intrínseca.

A juicio de Todorov, las consecuencias de la primera crisis de la retórica se pueden apreciar especialmente en la paulatina importancia concedida a la *elocutio* por sobre las restantes partes de la retórica tradicional y, en particular, en el nuevo papel desempeñado por los términos *ornatio* y *figura*.

⁸⁹ Los textos de estos autores a los que haremos referencia a continuación son «Esplendor y miseria de la retórica» y «Final de la retórica», dos capítulos del libro *Teorías del símbolo* (1977), y «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire» (1970), respectivamente.

Si en la antigua retórica el término *ornatio* tenía el significado de «suministrar» o de «equipar», de acuerdo a la idea de una retórica que se situaba en el marco de la búsqueda de unos medios adecuados para conseguir un fin particular, en cambio, en la nueva retórica dicho término habría pasado a ocupar el centro del andamiaje teórico con el significado de «adornar». De acuerdo a este significado, la retórica se entendió como una técnica que se superpone a un contenido, es decir, a una idea o pensamiento pre-existentes a su formulación verbal.

Algo similar habría ocurrido con el término *figura*, pues, aunque su definición general como «discurso cuya forma se percibe» (Todorov, 1993: 80) nunca habría desaparecido completamente, ese mismo carácter formal se habría adecuado particularmente bien a un tipo de discurso que ya no se valoraba por su utilidad. De hecho, a juicio de Todorov, en adelante «la función de las figuras no dejará de acentuarse» y «llegará un día en que la retórica ya no será más que una enumeración de figuras» (Todorov, 1993: 80-81).

La segunda crisis de la retórica se habría producido, en cambio, a contar de los últimos años del siglo XVIII, en una época que habría asumido sin reservas aquello que ya había comenzado a aflorar a comienzos de la era cristiana, pero que esta última no estaba aún preparada para aceptar: el goce de la belleza autónoma del lenguaje⁹⁰.

No obstante, el asumir libremente dicho goce, lejos de implicar un nuevo impulso, habría terminado en la práctica por significar la condena a muerte de la retórica, pues, junto con reafirmar su independencia con respecto a toda finalidad

⁹⁰ «En efecto, esta es una época en que cada uno presume de tener los mismos derechos que los demás y de poseer el patrón con que medir la belleza y el valor. "Ya no vivimos en la época en que prevalecían formas universalmente admitidas" (Novalis). Ha terminado la religión, norma común a todos; ha terminado la aristocracia, casa de privilegios preestablecidos. Ya no se admitirá lo que sirve, pues no existen objetivos comunes que servir y cada uno desea ser el primero en ser servido. Moritz, Kant, Novalis, Schelling definirán lo bello, el arte, la poesía, como lo que se basta a sí mismo; no serán los primeros en hacerlo, como hemos visto, pero sí los primeros en ser escuchados: su mensaje llega a oyentes bien dispuestos» (Todorov, 1993: 97-98).

externa, eliminó también «la necesidad de reglamentar los discursos, puesto que ahora cada uno puede producir obras de arte admirables librándose a su inspiración personal, sin técnica ni reglas» (Todorov, 1993: 98).

Las consecuencias de esta segunda crisis de la retórica habrían sido más graves que las de la primera y, a juicio de Todorov, explicarían el hecho de que «desde el siglo XIX la retórica clásica ya no existe» (1993: 103). Su argumento se basa en que, a su juicio, «toda la retórica, o casi toda ella, se reduce en esta época a una teoría de las figuras» (1993: 165), y en que esa teoría entendió la noción de figura como un desvío con respecto a una regla o una norma universales que se identificaba con la expresión directa del pensamiento⁹¹.

De este modo, la causa inmediata de la muerte de la retórica se encontraría en la noción misma de figura, puesto que dicha noción habría resultado incompatible con el cambio cultural implicado por «el advenimiento de la burguesía y de sus valores ideológicos», comprendiendo por ello «la supresión del mundo que poseía valores absolutos y universales [y] su reemplazo por otra visión que se niega a asignar un lugar único a todos los valores, que reconoce y admite la existencia del hecho individual, ya no ejemplo de una norma absoluta» (Todorov, 1993: 165-166).

⁹¹ Con esta descripción, Todorov se refiere a las reflexiones de César Chesneau Du Marsais (1676-1756), Nicolas Beauzée (1717-1789), Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), y Pierre Fontanier (1765-1844), las que, a su juicio, pueden ser agrupadas en dos tradiciones distintas: «La primera está representada por Du Marsais, Beauzée y Fontanier (aunque haya diferencias importantes entre ellos); la segunda, solo por Condillac, aunque vinculada a ciertas manifestaciones del pensamiento retórico de fines del siglo XVII, sobre todo la *Lógica o el arte de pensar* de Arnauld y Nicole, y la *Retórica o el arte de hablar* de Bernard Lamy. Las diferencias aparecen más claramente en dos aspectos: el objeto de la retórica y la definición de figura. Una retórica como la propuesta por Condillac asigna un lugar importante al estudio de las figuras (o de los "giros"), pero no elimina el resto (es decir, las consideraciones sobre la construcción general de los discursos). Una retórica en la línea de Du Marsais, en cambio, se reduce a un puro estudio de las figuras (o aun, en el caso particular de Du Marsais, de los tropos). La definición de la figura, por otro lado, se hace mediante el significante, en la tradición de Du Marsais-Beauzée-Fontanier: es una manera (menos simple, más hermosa) de expresarse que difiere de otra expresión de igual sentido. Se hace mediante el significado, en la tradición que representa Condillac: son figuras las expresiones que designan sentimientos o emociones, a diferencia de las que designan puros pensamientos. Podría decirse también que la primera definición es ornamental, y la segunda afectiva». No obstante, en seguida Todorov afirma que estas diferencias «palidecen frente a las semejanzas, que aseguran la pertenencia de ambas tradiciones al conjunto retórico y, más particularmente, a los últimos siglos de la actividad retórica en Francia» (1993: 164).

En este contexto, en la medida en que supone necesariamente la existencia de una norma, es decir, de una expresión o forma lingüística que se considera como privilegiada entre otras, entonces, la noción de desvío y, con ella, la noción de figura, ya no pareció posible «en un mundo sin Dios, donde cada individuo ha de construir su propia norma (...) [y] la igualdad reina entre las frases como entre los hombres»⁹² (Todorov, 1993: 167).

Condenada a ser pura exterioridad, envoltura superflua que recubre (u oculta) un contenido valioso, disfraz del pensamiento, adorno suplementario cuyo fin se limita únicamente a agradar, la retórica habría terminado por perder en un primer momento la eficacia que definía el uso de la palabra en el contexto extra-lingüístico de la deliberación ciudadana. Pero, en un segundo momento, cuando la retórica pareció encontrar su lugar en el goce puro del mero juego formal, en cambio, se encontró con un camino sin salida, pues si se definía como un conjunto de reglas, entonces, la retórica aparecía como una palabra servil; y, a la inversa, si se eliminaba la necesidad de reglas, entonces, la retórica resultaba completamente innecesaria.

Roland Barthes, por su parte, plantea que la causa remota de la muerte de la retórica se encontraría en aquello que denomina «la tercera entrada de Aristóteles» —en particular, una cierta lectura de la *Poética*—, que habría aportado al Clasicismo francés del siglo XVII una teoría de lo verosímil que se habría desarrollado principalmente, bajo la categoría de «estilo», en las escuelas jesuitas. No obstante, bajo esta apariencia triunfante, a su juicio, la retórica se habría revelado como moribunda, pues restringida a

⁹² «La base ideológica que súbitamente se revelará a tal punto frágil y que hará vacilar el edificio entero coincide, en el caso de la retórica, con la noción de figura. (...) Esta noción (como cualquier otra) tiene una doble determinación: una empírica, que corresponde a los hechos lingüísticos observables, otra teórica, que puede integrarse en un sistema coherente que caracterice una visión del mundo. Es por esta última característica por lo que la figura (y con ella toda la retórica) peca ante los ojos de los promotores de la nueva ideología. (...) Como acabamos de verlo, la figura es un desvío respecto de la norma. La retórica ya no será posible en un mundo que hace de la pluralidad de normas su propia norma» (Todorov, 1993: 166).

este ámbito, habría caído paulatinamente en el descrédito intelectual frente a la valoración ascendente de una expresión que fuese evidente.

Ce discrédit est amené par la promotion d'une valeur nouvelle, l'évidence (des faits, des idées, des sentiments), qui se suffit à elle-même et se passe du langage (ou croit s'en passer), ou du moins prétend ne plus s'en servir comme d'un *instrument*, d'une médiation, d'une expression. Cette "évidence" prend, à partir du XVI^e siècle, trois directions, une évidence personnelle (dans le protestantisme), une évidence rationnelle (dans le cartésianisme), une évidence sensible (dans l'empirisme). La rhétorique, si on la tolère (dans l'enseignement jésuite), n'est plus du tout une logique, mais seulement une *couleur*, un ornement, que l'on surveille étroitement au nom du «naturel» (Barthes, 1970: 192)

Como se puede apreciar, aunque sitúa el origen de la muerte de la retórica en un periodo anterior a aquel donde lo sitúa Todorov, Barthes igualmente afirma que dicha muerte se habría debido a un cambio ideológico que promovió un nuevo sistema de valores, según el cual el ámbito de influencia de la retórica habría quedado restringido a ser un simple ornamento.

No obstante, la diferencia fundamental entre la reflexión de Barthes y la reflexión de Todorov radica en que, a juicio del primero, en el centro de ese nuevo sistema de valores se sitúa la noción de evidencia considerada como un nuevo y más verdadero acceso a la realidad, que pretende prescindir de las palabras, o que, en el mejor de los casos, considera que el lenguaje es un instrumento o una mediación que es preciso tolerar.

Una evidencia que, en suma, no quiere ser ya una figura, sino la realidad misma o su representación verbal transparente, ya sea desde la perspectiva de la fe o desde la perspectiva del pensamiento racional.

Frente a estos diagnósticos, se puede afirmar que la retórica pongeaniana se propone decididamente recobrar el carácter eficaz que habría caracterizado en un origen a una palabra cuya utilidad consistía, precisamente, en influir directamente en la realidad.

Por otra parte, se puede afirmar que la noción pongeana de figura se sitúa en el extremo opuesto de cualquier consideración próxima a un adorno suplementario.

De hecho, la noción pongeana de figura aparece en varias ocasiones ligada a la noción de «propiedad de los términos», entendida como una expresión precisa y adecuada que intenta dar cuenta de un significado originario y concreto, donde la palabra se confundiría con el objeto que designa⁹³.

En este sentido, la noción de figura no se opone en la escritura pongeana a la noción de la propiedad de los términos, sino que a un uso inexpressivo del lenguaje. Pero, en seguida, como si esa propiedad de los términos pudiese considerarse muy pronto como una nueva regla o norma de carácter universal, Ponge relativiza su alcance, con la formulación de una retórica que solo obedece a una regla siempre provisoria y particular.

Desde esta perspectiva, se puede afirmar que la noción pongeana de figura aparece cada vez más acentuadamente en el marco de una escritura que reconoce, precisamente, el papel desempeñado por la mediación del lenguaje, y que encuentra en esa mediación una posibilidad de acceder a su objeto.

Una escritura que, en consecuencia, aparece entendida como una práctica que opera a la manera de un proceso formal de modelado que se aplica sobre los aspectos materiales de la lengua (sonidos significativos, fonolemas, significante gráfico o fónico, incluyendo la presencia corporal del gesto mismo del escritor), y que se despliega temporalmente por avances y retrocesos en el espacio de la página, en un intento por restablecer una comunión que se juzga perdida con el objeto, mediante los

⁹³ Así se puede apreciar, por ejemplo, en un texto pongeano de la década de 1920 que se titula, precisamente, «La propriété des termes. Du point de vue de l'éternité du goût» publicado en 1984 en *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (II, 1035-1036) y en *Comment une figure de paroles et pourquoi* (II, 820).

efectos de sorpresa que produce el lenguaje tratado de una cierta manera en la conducta habitual de percepción del receptor.

La figura pretende dar cuenta, en este sentido, de la presencia inmediata y sensible del objeto, aunque reconozca al mismo tiempo que ese empeño resulta imposible. De aquí que el carácter estático que parece implicar la noción misma de figura adopte paulatinamente una cualidad dinámica que valora la puesta en escena del esfuerzo implicado en el proceso de figuración más que su resultado final. En esto consiste, precisamente, como hemos visto, el desplazamiento fundamental que experimenta el proyecto pongeano de escritura a contar del final de la década de los cuarenta, que ya no se propone como objetivo representar el objeto sensible, sino presentar el proceso textual de su producción.

Desde esta perspectiva, se puede afirmar igualmente que la nueva retórica pongeana toma de la ciencia la posibilidad de dar cuenta de los objetos en un mundo cuyo espacio ha cambiado radicalmente, y cuyo conocimiento se ha tornado relativo, y que toma de la pintura el ejemplo de unos medios que permiten figurar un espacio que de otro modo se tornaría inconcebible.

Esto tiene como consecuencia, por cierto, que la finalidad de la nueva retórica propuesta por Ponge ya no se sitúa en un plano exclusivamente literario o estético, sino que se desplaza hacia un plano ético y epistemológico. Un plano que podríamos denominar, como en «Texte sur l'électricité», aquel de una «figura del mundo», donde el problema esencial se plantea en términos de la necesidad de conocer el mundo con el objetivo de que el hombre permanezca integrado a él, mediante la búsqueda de una evidencia que solo puede proporcionar el trabajo sobre el carácter material del lenguaje.

CUARTA PARTE: LA NOCIÓN DE EVIDENCIA EN LA ESCRITURA DE FRANCIS PONGE

«La chimère, c'est de vouloir restituer
intégralement l'objet.»

Francis Ponge, «Le Carnet du Bois de pins» (I,
407).

La operación de la noción de evidencia en el marco de la escritura pongeana se inscribe en la transformación o reactualización de los recursos de la retórica antigua por parte de un proyecto que se inicia en el periodo de las vanguardias históricas y que alcanza su madurez después de la disolución de estas últimas. Por esta razón, cabe esperar que dicha noción conserve algunas de las cualidades con que aparece definida en los tratados greco-latinos e incorpore otras que no estaban presentes en su uso original.

En este sentido, tal como sucedía en la retórica antigua, la noción de evidencia en Ponge está fuertemente ligada a una pragmática, cuyo objetivo es producir un efecto en el receptor (*persuader, convaincre, surprendre, toucher, frapper, émouvoir*), mediante la restitución verbal fiel de la presencia sensible del objeto o de la emoción que esa presencia produce en la sensibilidad del individuo.

Esa restitución (*rendre*) suele aparecer caracterizada en unos términos que pertenecen al léxico o al campo semántico de la visualidad, aunque puede incluir también la participación de otros sentidos corporales –por el ejemplo, el tacto o el gusto–, o adquirir un carácter problemático según el cual esa experiencia visual se torna enigmática.

Desde esta perspectiva, la noción de evidencia en Ponge incorpora en sí los obstáculos con los que se encuentra a la hora de restituir la presencia del objeto, o

incluso la misma imposibilidad de alcanzar ese cometido, con lo cual adopta el carácter dinámico de un dar a ver que se muestra en el acto de su realización, y que hace ostentación de la dificultad que implica el intento de lograr una inmediatez que está fuera del alcance de las palabras. Pero con ello, la noción de evidencia pongeana incorpora un aspecto que no estaba presente en el uso retórico antiguo del término, y que consiste en la importancia que adquiere la materialidad del medio verbal –la escritura– en la pretensión de restituir la presencia del objeto.

En este contexto, cabe recordar que la valoración pongeana de la escritura surge a partir de su oposición a las ideas y a las insuficiencias de la palabra oral y, en consecuencia, de la decisión de buscar una expresión más firme, más propia, más fiel a su gusto y al objeto.

El texto clave para el estudio del uso por parte de Ponge de la noción de evidencia es indudablemente «My Creative method» (1947-1948). No obstante, ese uso se puede rastrear a través de toda la extensión de la escritura pongeana, a partir de un texto tan temprano como «Le martyre du jour ou "contre l'évidence prochaine"», redactado en 1922 y publicado en 1926 como parte de *Douze petits écrits*, hasta un texto como «Grand hôtel de la rage de l'expression et des velléités réunies», redactado en 1976 como presentación de la exposición *Francis Ponge: manuscrits, livres, peintures* en el *Centre Georges Pompidou* de París, y publicado póstumamente, en 1992, en *Nouveau nouveau recueil*.

Si se presta atención a las fechas de redacción de los textos donde Ponge utiliza el término evidencia, se puede apreciar que se concentran, principalmente, en la década de los cuarenta («L'Éillet», «Des cristaux naturels», «Pochades en prose», «My creative method», «Le verre d'eau», «Sculpture», «Pierre Charbonnier») y de los cincuenta (*Pour un Malherbe, Comment une figue de paroles et pourquoi*), reaparece

hacia la segunda mitad de la década de los sesenta (*La Fabrique du pré, Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*) y se extiende hasta la mitad de la década de los setenta (*La fabrique du pré*, «Grand hôtel de la rage de l'expression et des velléités réunies»). En otras palabras, se puede afirmar que el uso pongeano del término evidencia abarca el periodo de madurez de su escritura, incluyendo varios de sus textos decisivos.

Ciertamente, Ponge no siempre emplea el término evidencia de acuerdo a su uso técnico propiamente retórico. No obstante, incluso en aquellos casos en que aparece utilizado desde una perspectiva general, el término evidencia desempeña la función de abrir un espacio de visibilidad, algunas veces transparente, otras veces extraño, donde se despliega el trabajo de escritura. A la inversa, en muchos casos en que Ponge no utiliza el término evidencia, sino otros afines, estos últimos se refieren al ámbito de significación tradicional del término evidencia.

I. La noción de evidencia en «Le martyre du jour, ou "contre l'évidence prochaine»".

«Ne s'agit-il pas de l'*ostentation* de nos difficultés et de nos faiblesses, et de leur transmutation en vertus (rayonnantes)?»

Francis Ponge, *Pour un Malherbe* (II, 247).

1. Una evidencia que enmascara.

Como adelantamos, la primera aparición del término evidencia en el marco de la escritura pongeana se encuentra en «Le martyre du jour ou "contre l'évidence prochaine"» (1922). Aunque el término solo aparece en el título, este último desempeña

un papel central en la economía general de un texto que, desde nuestra perspectiva, concede una importancia crucial a la problematización de la mirada.

«Le martyre du jour...» corresponde al cuarto texto de la sección titulada «Quatre satires», que constituye la tercera de las cuatro secciones en que se divide *Douze petits écrits*, el primer libro publicado por Ponge en 1926. Texto de un autor que todavía está en búsqueda de su propia escritura, «Le martyre du jour...» no suele recibir la atención de la crítica, aunque algunos lectores eminentes de Ponge, como Michel Collot, Ian Higgins, Jean-Luc Steinmetz y Bernard Veck, le dedican algunas páginas importantes.

Desde una perspectiva general, Michel Collot destaca que se sabe poco acerca de estos primeros ensayos literarios de Ponge, salvo que se habrían iniciado hacia el fin de la primera Guerra Mundial, que estarían marcados de manera decisiva por su fracaso en los exámenes orales de su licenciatura en filosofía y en el concurso de entrada a la *École normale supérieure* y, más tarde, por la influencia del «classicisme moderne» promovido por Gabriel Audisio y Jean Hytier desde la revista *Le Mouton blanc*.

Escritura marcada por una rebelión violenta contra la sociedad y, en particular, como ya hemos comentado, contra el uso inexpressivo que esa sociedad hace del lenguaje, los textos de esta época se caracterizarían, a juicio de Collot, por una ambigüedad y un hermetismo de raigambre mallarmeana, y por el carácter crítico de su sátira social (Collot en Ponge, 1999: I, 873-875).

Este carácter crítico es, precisamente, aquel que proporcionaría unidad al conjunto de las «Quatre satires», cuyos tres primeros textos se titulan respectivamente «Le monologue de l'employé», «Le Compliment à l'industriel» y «Le patient ouvrier». Ponge se refiere a estos textos de juventud muchos años después en la sección titulada «Vie et travail à l'époque surréaliste» de sus *Entretiens avec Philippe Sollers*:

Ces textes s'appellent *Trois Satires*, et ça, c'est assez significatif. J'étais donc, comment dirais-je? dans la révolte, puisqu'un homme qui écrit des satires est évidemment quelqu'un qui n'est pas d'accord. Ces textes (dans mon esprit il devait y en avoir davantage que trois) faisaient une espèce de galerie de figures, comme des têtes de massacre. Il y a l'industriel, il y a l'employé, il y a aussi l'ouvrier, il y a aussi l'artiste. Il aurait pu y avoir encore l'évêque ou le général. Enfin, c'étaient donc des textes très axés vers l'action, une action satirique, la littérature étant par moi considérée comme un arme, à ce moment-là⁹⁴ (Ponge en Sollers, 1970: 62).

Aunque está de acuerdo en que estos textos constituyen la denuncia de la alienación que caracteriza a la sociedad moderna y de sus consecuencias en el uso del lenguaje (Collot en Ponge, 1999: I, 878; Higgins, 1979: 348), la crítica ha identificado algunos rasgos problemáticos a la hora de determinar el objeto específico de la sátira.

Collot, por ejemplo, comenta que con excepción de «Le Compliment à l'industriel», el objeto al que apuntan las sátiras pongeanas no se aprecia claramente, pues, si por una parte Ponge representa a personajes cuya situación social es próxima a la suya y que, en consecuencia, debiesen despertar simpatía, por otra parte, su actitud con respecto a ellos se revela como ambigua, ya sea porque el uso de la primera persona gramatical elimina la distancia necesaria para plantear cualquier tipo de denuncia, ya sea porque el relato en tercera persona de las acciones de dichos personajes es especialmente elíptico.

Este último sería el caso particular de aquellas sátiras que tienen como objeto la figura del artista, es decir, de «Dimache ou l'Artiste» y de «Le martyre du jour...», donde «la oscilación constante entre simpatía e ironía opaca la legibilidad de la sátira, que reposa habitualmente sobre una división más tajante entre lo condenable y lo elogiabile» (Collot en Ponge, 1999: I, 878).

⁹⁴ Con «Trois Satires», Ponge se refiere a aquellos textos que fueron publicados en la *N.R.F.* (Nº117, junio de 1923): «Le monologue de l'employé», «Le patient ouvrier» y «Dimanche ou l'Artiste». Este último texto fue recogido más tarde por Ponge en el volumen titulado *Liasse* (1948). Collot apunta que, debido a la buena recepción de estos escritos, Ponge habría decidido agregar otras figuras a su galería, entre las que se encontraría Óscar, el protagonista de «Le martyre du jour...» que, no obstante, sería un texto que Ponge habría comenzado a redactar con anterioridad (Collot en Ponge, 1999: I, 885).

Ian Higgins, por su parte, coincide con Collot en que el carácter oblicuo o elíptico de la narración y la focalización de los personajes impedirían identificar claramente el objeto de crítica, aunque su postura va más allá al grado de afirmar la debilidad de la sátira pongeana.

A juicio de Higgins, esa debilidad residiría en última instancia en que la denuncia pongeana de la alienación del hombre moderno parece arbitraria, pues «no indica qué es lo que provoca esa alienación en la sociedad (...). El texto exige, pero no proporciona, una norma en cuyos términos se critique a la sociedad» (Higgins, 1979: 352). Higgins llama la atención en que este aspecto se puede apreciar particularmente en «Le martyre du jour...» que, a su juicio, es la más oblicua de las sátiras pongeanas.

The protagonist, Oscar, is a sensitive type incessantly bombarded with impressions, which he immediately turns into rather précieux images. He does nothing else all day. At the height of the day, he is as if mesmerised by this non-stop mental activity –"accaparé. Réduit, stérilisé", simply sitting uncomfortably on an iron chair (on a café terrace?). Oscar, too, seems to be alienated, in that this mental activity is involuntary and directionless: both the structure of the text, with its omissions, and the lexical reference show him constantly lagging behind what is going on in his head. So what is the satire directed against? The inefficacy of the artist? His compulsive myth-making? (Julie herself, a mythified sex-object whom he bumps into, but seems to establish no contact with, is reading a "Romantic anthology"). The artist as parasite? The philistine society which gives him no scope for self-realisation? even more than in the other pieces, interpretation is left to the reader. While this may not be a bad thing in itself, Ponge's apparent reluctance to indicate clearly even the terms of the criticism generalises and dilutes the satire to the point of evaporation (Higgins, 1979: 353)

Tal vez por esta razón tanto Collot como Higgins toman distancia con respecto al género de la sátira y proponen lecturas alternativas para «Le martyre du jour...».

En el primer caso, Collot sigue la pista de aquello que denomina una «inspiración cósmica» que habría estado en la base de un proyecto titulado *Mythe du jour et la nuit* en el que Ponge habría pensado reunir una veintena de textos, y cuya realización habría quedado inconclusa a causa de la muerte de su padre en 1923.

Esa inspiración cósmica, que habría dejado una marca permanente en el imaginario pongeano, se habría traducido en la elaboración de un «mito solar», según el cual el sol –identificado con la figura paterna y con la claridad enceguedora del *Logos*– «detenta un poder soberano, pero también destructivo, incluso persecutor»⁹⁵ (Collot, 1991: 207).

Desde esta perspectiva, «Le martyre du jour...» pertenecería al conjunto de los primeros textos donde sería posible apreciar la relación paradójica que la escritura pongeana establece con la figura del sol:

Contre toute "évidence", c'est la nuit qui apparaît ici comme une "vitre" transparente, ouverte à la "considération", c'est-à-dire à la contemplation des cieux et à la pensée libre (...) et c'est le jour qui vient fermer la perspective avec son "volet bleu", ses "murs bleus" ou sa "grille de lumière" (Collot en Ponge, 1999: I, 886).

De este modo, el término evidencia que completa el título de «Le martyre du jour...» sería la expresión de una «fobia de la claridad», según la cual es preciso «desconfiar de la "evidencia próxima", que oculta las cosas al pretender ponerlas a la luz» (Collot en Ponge, 1999: I, 886).

En el segundo caso, Higgins destaca que el papel desempeñado por la crítica social en «Le martyre du jour...» palidece ante aquello que denomina «el problema de la relación entre lenguaje y mundo», que surge a partir del contraste que se puede apreciar entre el escenario mundano en el que se desenvuelve Óscar, el protagonista del relato, y su deseo de ensoñación.

Ponge's treatment of this problem is exemplified at the end of the fourth paragraph: "Derrière une grille de lumière, on voit sur les murs bleus des nuages affichés". In one sense, this is "l'évidence prochaine", because it is what the eye sees in the split second before the blue wall is recognized as the sky; in another sense, because the word "ciel" is not used, but the sky is clearly denoted, it is a conceit, "*contre l'évidence prochaine*". There a

⁹⁵ Collot sigue la pista de este imaginario a partir de textos tan tempranos como «Trois poésies» (1922), también de *Douze petits écrits*, hasta «Le soleil placé en abîme» (1948-1954), pasando por «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence» (1941). En este último texto, Ponge cita literalmente un pasaje de «Le martyre du jour...». Para un listado completo de estos textos ver: Collot (1991: 208).

number of such examples in the text, which thereby raises the question, so important in all Ponge's work, of how far it is possible, in using language to denote the world, to avoid its masking the world at the same time⁹⁶ (Higgins, 1979: 353)

La pregunta esencial aquí es, por cierto, aquella que apunta al significado de esa «evidencia próxima» que aparece en el título. Como hemos visto, para Collot la evidencia próxima corresponde a aquello que, lejos de dar a ver claramente sus objetos, los oculta, los enmascara y, por esta razón, es preciso desconfiar de ella. Para Higgins, por su parte, ese enmascaramiento opera en el plano de la relación entre la palabra y el mundo, es decir, propiamente, en el plano de la representación, entre aquello que esa representación se propone mostrar y aquello que efectivamente se muestra.

De estas aproximaciones nos interesa retener lo siguiente: en «Le martyre du jour...», la noción de evidencia posee un significado lumínico o diurno altamente paradójico en la medida en que aparece dotado con una valoración negativa mientras que la valoración positiva corresponde a la oscuridad de la noche. Esa valoración negativa, por su parte, es la consecuencia de que ese valor lumínico se identifique con un enmascaramiento.

Cabe pensar, entonces, que si el texto plantea la existencia de una evidencia próxima cuya luz enmascara, ha de existir también una evidencia lejana cuya oscuridad correspondería, en consecuencia, a una realidad sin máscara.

⁹⁶ Al identificar la «evidencia próxima» con la «claridad inmediata» de los lugares comunes del lenguaje, Jean-Luc Steinmetz, por su parte, concluye que el asunto clave de «Le martyre du jour» es el «problema del sentido»: «Les commencements de l'écriture pongienne montrent la vive révolte, presque anarchiste, d'un contempteur du lieu commun; en cet univers qui commence tout juste à prendre ses mesures s'inscrit régulièrement la présence du soleil, au titre d'une véritable allégorie où marquer la question du sens et celle de son rayonnement. (...) "Le Martyre du jour" (...) s'oppose à l'évidence prochaine, celle qui nous éblouit trop facilement de sa clarté immédiate. Cette évidence, il n'est pas difficile de comprendre qu'elle correspond aux idées préfabriquées au milieu desquelles les hommes évoluent tan bien que mal, en essayant de développer (de lancer) leur propre parole, d'affirmer leur goût, leur qualité différentielle» (Steinmetz, 2004: 208).

2. La problematización de la mirada y el personaje filtro.

Como adelantamos, «Le martyre du jour...» es un texto que concede una importancia crucial a la problematización de la mirada en cuanto esta última aparece mediatizada por una serie de obstáculos que se sitúan entre el mundo y su representación.

Tomo la noción de «problematización de la mirada» de Victor Stoichita, quien la utiliza para referirse a la reflexión acerca de los límites de la visión que, a su juicio, estaría en la base del cambio radical implicado por la emergencia de la pintura moderna durante la segunda mitad del siglo XIX⁹⁷ (2005: 11).

La reflexión en torno a la «mirada obstaculizada», la «mirada interrumpida», o la «mirada condicionada» –otras denominaciones para el mismo fenómeno– consiste, a juicio del autor, en la puesta en pintura de un «sistema de filtros» que «dificultan forzosamente la mirada del observador» (Stoichita, 2005: 36). Si Leon Battista Alberti había comparado el cuadro con una ventana abierta (*finestra aperta, vetro trasluciente*) para dar a entender que la superficie de la imagen funcionaba en la representación en perspectiva como una pantalla o como un velo transparente (Stoichita, 2005: 20), en cambio, la pintura moderna habría utilizado la misma metáfora de la ventana para mostrar la dificultad del acceso a lo visible. Esta dificultad se traduciría en una «dialéctica entre el "ver" y el "no ver"» (Stoichita, 2005: 41), según la cual la mirada del

⁹⁷ No es mi intención proponer aquí una relación específica entre aquello que Stoichita denomina «pintura moderna» (Manet, Monet, Degas, etc.) y la escritura de Ponge. De hecho, el mismo Stoichita extrae la noción de «problematización de la mirada» del ámbito de la literatura. En este sentido, a juicio del autor, la problematización de la mirada equivale a un «dispositivo visual» que permite analizar la nueva pintura como «un hecho cultural, que destaca sobre todo por su carácter reflexivo y dialogante. Tanto la reflexión como el diálogo discurren en varios niveles: sobre el plano de la relación con la tradición pictórica occidental, sobre el de la competencia y diálogo de los pintores impresionistas entre sí y, finalmente, sobre el de la convivencia con (los que serán) grandes nombres de la literatura moderna, como Baudelaire, Zola o Maupassant. Es decir, sobre el terreno en el que la imagen se confronta, ineludiblemente, una vez más con el texto» (Stoichita: 2005: 12-13). El texto fundamental es aquí la carta de Émile Zola dirigida a A. Valabregue publicada más tarde con el título de «L'écran» (1866). Según Stoichita, el texto de Zola indica que «lo importante no es la ventana, sino el velo que esta conlleva: la pantalla. (...) La noción de "transparencia velada" es en este contexto muy expresiva: cada obra de arte, incluso la más "realista", ofrece al espectador (o al lector) un acceso a la realidad a través de una zona velada» (2005: 26).

espectador no se enfrenta a un espacio abierto y profundo, sino a una superficie acristalada que ofrece una serie de obstáculos y de gradaciones (Stoichita, 2005: 49).

Entre los elementos tradicionales de este sistema de filtros (rejas, marcos de todo tipo, postigos, visillos, cortinas, etc.), Stoichita concede una importancia particular a aquello que denomina «figura filtro» (2005: 23). Esta figura consiste en un personaje situado dentro del marco del cuadro que, en lugar de mirar directamente al espectador (como la «figura eco»), equivale a un espectador interno que es un representante del espectador externo del cuadro, es decir, «encarna nuestra propia percepción del cuadro» (2005: 17). Stoichita toma la noción de «figura filtro» directamente de aquello que Philippe Hamon denomina «personaje portador de la mirada» (*porte-regard*), cuya aparición en un texto opera como «la señal de un efecto descriptivo» (Hamon, 1981: 186).

A juicio de Hamon, el personaje portador de la mirada desempeña la función de naturalizar la descripción, es decir, justifica y hace verosímil el espectáculo –altamente construido– que se ofrece gracias a su intermediación ante la mirada del lector. En este sentido, uno de los elementos privilegiados de esa naturalización es la aparición de una ventana: «Su marco [*cadre*] anuncia y recorta el espectáculo contemplado, engasta y justifica a la vez el "cuadro" [*tableau*] descriptivo que va a seguir, y sitúa al espectador en una posición y en una postura de espectador de obra de arte» (Hamon, 1981: 188).

No obstante, agrega Hamon, la ventana no solo opera como un marco que permite introducir o cerrar con verosimilitud un efecto descriptivo, sino que a la vez funciona como una cuadrícula [*grille*] que permite organizar el espacio a partir de un punto central –el *ego* o el *yo*–, de acuerdo a las categorías lejos / cerca, delante / atrás, arriba / abajo, visible / invisible, conocido / desconocido, etc.: «el contemplador recorta el objeto contemplado en un *templum*, según una cuadrícula que distribuirá sus partes»

(Hamon, 1981: 193). De aquí que, según Hamon, la ventana no corresponda solamente a un objeto localizable referencialmente, sino a un dispositivo metalingüístico, según el cual «el texto literario [debe] ser un "muestrario" [*magasin*] ordenado que da cuenta, con la ayuda de una lengua "pantalla" [*écran*], una lengua "cristal", de la proliferación de lo real» (Hamon, 1981: 225).

Desde nuestro punto de vista, Óscar, el protagonista de «Le martyre du jour...» puede ser considerado como una figura filtro en la medida en que nosotros, como lectores, solo tenemos acceso a aquello que se ofrece a su mirada, la cual, por su parte, se enfrenta a una serie de filtros o de pantallas que impiden su acceso a una profundidad lejana.

Como se puede apreciar, el problema de la focalización de los personajes de la sátira pongeana identificado por la crítica puede encontrar aquí un nuevo lugar.

Dado el carácter hermético y oblicuo del texto, parece oportuno comenzar por practicar una lectura que dé cuenta de aquello que podemos llamar libremente sus unidades mínimas de significación.

3. El deseo de una visión plena y transparente.

«Le martyre du jour ou "contre l'évidence prochaine"» es un texto en prosa que adopta la forma de una narración –una «fábula», dice Steinmetz (2004: 208)– que se distribuye en cinco párrafos, que abarcan el periodo que va desde el amanecer hasta el atardecer de la jornada de un individuo (Óscar).

El texto completo de «Le martyre du jour ou "contre l'évidence prochaine"» es el siguiente (la numeración de los párrafos es nuestra):

I.

Considération, baie des nuits, pure vitre d'une ennuyeuse entrelueur à l'aube embue, le volet bleu fermé d'un coup il fait jour à l'intérieur.

II.

Aussitôt sur Oscar l'incisif outil du soleil brille. Il divise ses cils. Dès l'œil ouvert, à bas du songe coursier, Oscar est mis debout sur le plan de la mer. Et son corps culbuteur toujours contre l'attrait du sol efforce ses muscles: animaux, d'une vaine chaleur mécanique, vaincus. Terre à terre tout saute et grouille autour de lui. Pour se dépêcher, il faut multiplier les regards et faire attention tout près.

III.

Dans une anthologie romantique, Julie, la peau dorée, les cuisses aérées sous une robe légère, lisait. Il la bouscule devant un bazar. On y voit des tapis étalés comme des campagnes, et des bronzes dessus comme des rochers. Des coffrets ouverts ressemblent à des villes. De l'or des genêts, du violet des bruyères une carquette est brochée. "C'est trop, dit Oscar, et pas cher dans le Catalogue moderne".

IV.

On torréfie du café par là, le toit d'en face est rouge, un jet de vapeur siffle. Oscar est tout à fait accaparé. Réduit, stérilisé, il s'agite sur une chaise de fer. Un éblouissement confond le ciel et la rue. Derrière une grille de lumière, on voit sur les murs bleus nuages affichés.

V.

Mais enfin les ombres autour des architectures tournent, tout court se tasser dans le fond pour le drame des perspectives car une majesté puissamment avenue étouffe la lampe tyrannique. Tandis que Julie doit fermer son livre, Oscar, prunelles élargies, les étalages rentrés, voit se rétrécir vite l'intérêt du soleil. (I, 8-9).

El primer párrafo describe propiamente el tránsito paulatino desde la noche hacia el día.

El segundo párrafo narra las primeras acciones del protagonista bajo la luz del sol. El

tercer párrafo narra las andanzas –siempre bajo el sol– de Óscar y de Julie, que se

desenvuelven en el escenario banal de un bazar, el cual ofrece a la vista un muestrario

diverso de objetos. El cuarto párrafo se enfoca de nuevo en Óscar, quien aparece

sentado en la terraza de un café. El quinto párrafo, finalmente, describe el regreso de las

sombras de la noche.

La valoración paradójica según la cual la luz del día aparece dotada con un valor negativo y la oscuridad de la noche aparece dotada con un valor positivo se puede apreciar desde un comienzo.

En el primer párrafo la luz del amanecer es descrita mediante el adjetivo «ennuyouse». En el segundo párrafo, el cuerpo del protagonista lucha contra la luz y el calor del sol, el cual termina por derrotar sus músculos. En el cuarto párrafo Óscar aparece «accaparé», «réduit», «stérilisé» y, a continuación, confundido por la luz deslumbrante del sol. En el quinto párrafo, por su parte, las sombras de la noche son descritas como «una majestad poderosamente advenida», que «apaga» [*étouffe*] el accionar de un sol que aparece descrito como una «lámpara tiránica»

Esta enumeración, voluntariamente simple, permite distinguir desde ya que el primer y el quinto párrafos funcionan como un marco externo que permite el despliegue de la narración: si el primer párrafo abre el día, el quinto párrafo desempeña el papel inverso de cerrarlo (aunque, como sabemos, aquí los términos se entrecruzan, pues esa apertura es un cierre y este último es una apertura). En este sentido, la primera palabra del primer párrafo («considération») se opone con mucha precisión a la última palabra del quinto párrafo («soleil»), pues esa «consideración» está dirigida hacia la profundidad abierta por el «vano de las noches» (*baie des nuits*), el cual desaparece conforme se hace de día.

Nos encontramos, en consecuencia, con un texto cuya narración describe un ciclo, es decir, con un texto cerrado, de acuerdo a la distinción tradicional de la crítica pongeana. Pero sobre todo nos encontramos con un texto que entre su primer y su quinto párrafos despliega un ámbito de visibilidad que contrasta con el ámbito de visibilidad que queda fuera de ese marco externo, y que correspondería, en

consecuencia, a una evidencia lejana cuya oscuridad se revelaría paradójicamente como verdadera (sin máscara).

La pregunta que surge, entonces, es la siguiente: ¿qué hay o qué es lo que queda fuera de ese marco? ¿Qué es lo que permite ver la consideración proyectada hacia esa *baie des nuits* que el texto menciona, pero de la cual no dice nada más?

La palabra «considération» con que se inicia el texto desempeña un papel fundamental no solo porque, como hemos señalado, al apuntar a la profundidad abierta por el «vano de las noches», se opone a la luz del día y, en consecuencia, a la «evidencia próxima», sino porque constituye ella misma un marco –anterior a todos los siguientes– que inaugura una serie de filtros o de marcos internos, que obstaculizan la mirada de Óscar: las pestañas de sus ojos (párrafo 2), los tapices, los bronce y los cofres que hacen las veces de un falso paisaje (párrafo 3), el techo y el vapor del café, el destello que confunde el cielo y la calle, la reja y los muros azules con nubes que hacen las veces del cielo (párrafo 4), las sombras que se extienden sobre las arquitecturas (párrafo 5).

En este sentido, cabe notar que no porque sea un «puro cristal », el «vano de las noches» deja operar como una mediación entre la mirada del sujeto y la noche, pues ese «cristal» funciona como una pantalla que, transparente en un comienzo, se nubla paulatinamente conforme amanece y que definitivamente se cierra –nueva mediación– con la llegada del día marcada por la clausura del «postigo azul» (*volet bleu*).

«Baie», «vitre», «volet»: nos encontramos aquí muy propiamente con el marco de una ventana que, en un aspecto que no queda del todo resuelto en «Le martyr du jour...», opera una separación entre un espacio de oscuridad exterior y un espacio de

luminosidad interior, que reciben cada uno la misma valoración –positiva y negativa, respectivamente–, que articula la totalidad del texto⁹⁸.

La palabra «considération» es uno de los aspectos de «Le martyre du jour...» cuya pista se puede seguir en la escritura posterior de Ponge. Otros aspectos son, por cierto, la problematización de la mirada y la misma noción de evidencia.

En «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence», un texto de 1941 publicado en *La rage de l'expression* (1952), volvemos a encontrar el cielo descrito como un cristal transparente que pierde su transparencia por el brillo enceguecedor del sol: «Le soleil est fait pour nous aveugler, il transforme le ciel en un verre dépoli à travers quoi l'on ne voit plus la réalité: celle qui apparaît de nuit, celle de la "considération"» (I, 430).

La palabra clave aquí es, por cierto, «dépoli» porque indica precisamente una mediación que impide el ejercicio de la mirada. Pero, en seguida, ¿cuál es el objeto al cual apunta ese ejercicio de la mirada?, ¿qué es aquello que la transparencia perdida del cielo permitía observar y que correspondería, en consecuencia, a una evidencia lejana?

La respuesta que ofrece este pasaje apunta a una realidad que aparece de noche, a aquello que en otros pasajes de «La Mounine...» aparece formulado como «inmensidad intersidereal» (I, 416), «noche interestelar» (I, 428), «abismo superior (cenital)» y, algo más específicamente, como «el infinito intersidereal que concede su gravedad a la existencia humana» (I, 430). Otro pasaje, esta vez de los borradores de «La Mounine...», dice simplemente: «Los vanos [*baies*] sobre el verdadero mundo exterior» (I, 439).

⁹⁸ Un pasaje de los borradores de «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence» aporta más antecedentes acerca de esta oposición entre un espacio de oscuridad exterior y un espacio de luminosidad interior: «Ici la clarté par exception n'est pas une idée (une idée, une chose intérieure, une imagination que l'on cultive mieux à l'intérieur de chambres à vitraux, en se protégeant contre la tromperie du jour. Ici par exception la clarté est un fait extérieur» (I, 439).

En «Le soleil placé en abîme» (1948-1954), un texto publicado en 1954, volvemos a encontrar la palabra «considération», esta vez dirigida explícitamente al ámbito de visibilidad de la noche entendido como espectáculo, que se opone al ámbito de visibilidad del día, el cual aparece descrito de una manera muy semejante a aquella que comentamos a propósito del primer párrafo de «Le martyre du jour...»: «La nuit c'est le spectacle, la considération; mais le jour la prison, les travaux forcés de l'azur» («Le soleil placé en abîme»: I, 778).

En otras palabras, si en «Le martyre du jour...» el marco de la ventana aislaba un espacio de luminosidad interior valorado negativamente, en cambio, ahora ese espacio de luminosidad interior aparece decididamente como una prisión que impone el sometimiento por parte del individuo a unos trabajos forzados. Volveremos, al final de este capítulo, sobre estos trabajos forzados, cuando nos refiramos a su transformación en «paraíso».

La función que desempeña el término «considération» en cuanto marco que permite la apertura de un ámbito de visibilidad aparece claramente en la parte final de «Braque ou un méditatif à l'œuvre», un texto redactado en 1970 y publicado en 1977 como parte de *L'Atelier contemporain*.

En el pasaje que citamos a continuación, Ponge ofrece una reflexión etimológica en torno al significado de la palabra «contemplation», que lo conduce muy pronto a establecer una relación semántica entre los términos latinos *contemplare*, *templum*, *considerare* y *desiderare*⁹⁹.

⁹⁹ En «Braque ou un méditatif à l'œuvre», la palabra «contemplation», a su vez, es la última de un listado de «notions essentielles» –*métier*, *méditatif*, *méditation* y *méditatif*– que, a juicio de Ponge, resultan «particulièrement convenables à la juste qualification de Braque» (II, 718). Ponge regresa al término «considération» en «Comment une figure de paroles et pourquoi» (1958), donde aparece como un ejemplo de aquello que denomina «la propriété des termes» (II, 820); en «Écrits récents» (1970), donde Ponge transcribe este mismo pasaje de «Braque...» (II, 1264-1268); y en la entrevista que Ponge concede a Ion Pop en 1976. En esta última, Ponge afirma: «Le mot "considération", par exemple, ("veuillez croire en ma considération distinguée, etc.) c'est un mot aussi abstrait que possible, qui a vraiment perdu complètement son sens primitif. Et le sens primitif est merveilleux, –c'est *comme*, *cum*, je ne sais pas

La palabra *contemplation* –transcribe Ponge desde el diccionario etimológico de Émile Littré– consiste en «conserver, sans interruption, la perception, le nom ou les circonstances d'un objet qui vient de disparaître» («Braque ou un méditatif...»: II, 719-720). No obstante, esta definición, que corresponde a un pasaje de Condillac, no satisface su búsqueda, porque a su juicio no profundiza el significado de la raíz *temp-*.

Por esta razón, Ponge recurre en seguida al *Dizionario etimologico italiano* de Dante Olivieri, donde el término latino *contemplare*, definido como «observer attentamente el cielo», remite a los términos *templum* y *considerare*.

En este contexto, la palabra *templum* –«en su primera acepción augural», apunta Ponge– significa «un espacio "quadrato" en el cielo y sobre la tierra, en medio del cual "si raccolgono" los presagios». Por esta razón, el término *contemplare* implicaría la noción de «un lugar consagrado a los dioses», mientras que el término *considerare* significaría «"constatare, in forma augurale", la presencia d'un *sidus* (de un astro), o de una constelación». Esto explica que Ponge infiera que el término *considerare* constituye el opuesto exacto del término *desiderare*, cuya «significación original debía ser: constatar la *ausencia* de un astro o de una constelación determinada, o si se quiere, porque la palabra ha terminado por significar *deseare*: del astro o de la constelación deseada»¹⁰⁰ («Braque ou un méditatif...»: II, 720).

Como toda reflexión etimológica, la reflexión en «Braque ou un méditatif à l'œuvre» implica desde ya un viaje que se dirige hacia una profundidad lejana –el

comment on prononce en roumain le latin –c, u, m, avec, n'est-ce pas, et *sidera*, les étoiles, les astres. *Considération*, c'est le fait de regarder la nuit étoilée... C'est tout de même assez merveilleux. Alors quand on dit: "Croyez en ma considération distinguée", tout se perd..." (II, 1421-1422).

¹⁰⁰ Collot indica la existencia del manuscrito de un texto temprano inédito, titulado «De la nuit», que formaba parte del proyecto del *Mythe du jour et de la nuit*, donde Ponge ya hace referencia a esta acepción augural: «D'un commun accord, la nuit, tout se livre à la "considération". À la considération des "grands signes qui sont aux cieux" [...]. Ainsi dure dans l'ombre la moitié de la vie de tous choses, tandis que l'autre moitié est occupé à parader dans la prison et les travaux forcés de l'azur» (en Ponge, 1999: I, 886).

significado primero o inaugural de las palabras, que se presume originario y, en consecuencia, evidente—.

Pero la reflexión etimológica en «Braque ou un méditatif à l'œuvre» conduce más específicamente hacia una lejanía que se identifica con aquello que Ponge denomina propiamente el significado «augural» presente en la palabra *templum* entendida como «espacio "quadrato"», es decir, como corte o límite operado sobre la extensión del cielo, que funciona como marco para la aparición de lo más lejano, un astro o una constelación¹⁰¹.

Aunque, a decir verdad, afirmar que el espacio cuadrado del *templum* funciona como marco para la aparición de lo más lejano no es del todo preciso, porque aquello más lejano puede también estar ausente.

En este sentido, el espacio cuadrado del *templum* —el marco— funciona como condición de posibilidad para la aparición de lo más lejano, sin que esto último se haga necesariamente presente. En otras palabras, solo la consideración, y únicamente la consideración (*considerare*), implica la *constatación* de la presencia del objeto en el presente de su aparición, cuya ausencia, por el contrario, es objeto de constatación por parte del deseo (*desiderare*).

Pero también existe una tercera posibilidad, pues, entre *considerare* y *desiderare*, entre el deseo satisfecho y el deseo insatisfecho, se sitúa la *contemplatio*, es decir, una suerte de estadio intermedio que corresponde a la desaparición reciente del objeto y a la perduración de su presencia en el espacio de la memoria, es decir, a presentar en el presente la presencia de un objeto ausente.

En este sentido, se puede afirmar que la noción de evidencia está directamente ligada a la constatación de una presencia, ya sea perceptual o imaginaria, y que, en

¹⁰¹ Es preciso recordar aquí la importancia que Philippe Hamon concede a la noción de *templum* en el marco de aquello que denomina «effet descriptif».

consecuencia, la valoración negativa que recibe la noción de evidencia próxima en «Le martyre du jour...» es el resultado de la constatación de la ausencia del objeto deseado.

En efecto, en «Le martyre du jour...» no hay constatación alguna de la presencia de aquello que aparece como lo más lejano. La «considération», que solo aparece enunciada al comienzo del texto y sugerida al final del mismo, desempeña únicamente la función de marco entre cuyos límites se despliega la luz del día. Dentro de ese marco, solo vemos la misma realidad enmascarada –la evidencia próxima– que constituye la pantalla que se muestra ante la mirada de Óscar, desde cuya perspectiva solo cabría plantear acaso, como mera hipótesis, la posibilidad de una contemplación o simplemente del deseo.

«La ventana es el marco, a la vez cercano y distante, en que el deseo espera la epifanía de su objeto» apunta Jean Starobinsky (1988: 551). Un deseo que, podríamos argumentar, recibe el impulso de la misma dificultad que enfrenta su satisfacción, la cual se traduce materialmente en la serie de filtros que obstaculiza la mirada de Óscar.

Un pasaje de «Le soleil placé en abîme» se refiere específicamente a esta operación de los diversos filtros o pantallas:

Car –cet objet éblouissant [le soleil]– une nuage, un écran, le moindre volet, la moindre paupière qu'il forme suffit à le cacher, et donc à le faire désirer. Et il ne manque pas d'en former. Et ainsi la moitié de la vie se passe-t-elle dans l'ombre, à souhaiter la chaleur et la lumière, c'est-à-dire les travaux forcés dans la prison de l'azur. («Le Soleil placé en abîme: I, 782).

En este contexto, se puede afirmar que «Le martyre du jour...» tematiza de manera ejemplar aquello que Stoichita denomina la «dialéctica entre el "ver" y el "no ver"», entre el deseo de acceder a una visión plena y transparente que se despliega en un espacio profundo y la insatisfacción o la imposibilidad de ese deseo.

En el centro de esa dialéctica, a modo de pivote, se encuentra, por cierto, el problema del filtro o de la pantalla. «Le martyre du jour...» no resuelve este problema,

como tampoco lo hace «La Mounine...» donde, no obstante, la oscilación entre el deseo de acceder a la profundidad de una visión plena y transparente y la insatisfacción de ese deseo se puede apreciar en toda su extensión¹⁰².

Entre muchos otros pasajes, las anotaciones que corresponden al 25 de julio y al periodo entre el 29 de julio y el 5 de agosto de 1941 son un buen ejemplo. En las primeras, Ponge describe la transparencia de los cielos de Provenza a partir del efecto del calor del sol que, al evaporar las nubes que hacen de pantalla, posibilita el acceso a la noche intersideral a plena luz del día:

L'on peut dire que dans le Midi le soleil triomphe moins que dans le Nord: certes il triomphe davantage des nuages, brouillards, etc., mais il triomphe moins de son adversaire principale: la nuit interstellaire. Pourquoi? parce qu'il sèche la vapeur d'eau, laquelle constituait dans l'atmosphère le meilleur paravent de triomphe pour lui. Écran dont le défaut va se faire sentir: il en résulte une plus grande transparence et faculté d'imprégnation par l'éther intersidéral. C'est la nuit intersidérale que, les beaux jours, l'on voit par transparence, et qui rend si foncé l'azur des cieux méridionaux («La Mounine...»: I, 428).

Como se puede apreciar, en este pasaje la pantalla (*paravent*, *écran*) se distingue claramente de la transparencia, pues esta última solo es posible a partir de la ausencia – la falta– de la primera, como si la transparencia no fuera ella misma una pantalla (una pantalla que, como afirma Zola, niega su propia existencia).

En las anotaciones del periodo entre el 29 de julio y el 5 de agosto, en cambio, esa transparencia asume propiamente su condición de pantalla, pues constituye el

¹⁰² En «La Mounine...», Ponge intenta resolver sin éxito la paradoja entre la luz del día y la oscuridad de la noche –su lucha– bajo la forma de un «mariage» o de una «alliance» entre ambos elementos (I, 430). Decimos «sin éxito», porque es preciso recordar que el texto queda inconcluso debido a la imposibilidad de dar cuenta de su objeto, tal como Ponge indica en las palabras finales del mismo: «Mais il importe à présent de laisser reposer notre esprit, qu'il oublie cela, s'occupe d'autres choses, et cependant se nourrisse longuement, à petites bouchées –dans l'épaisseur muqueuse, dans la pulpe– de cette vérité dont nous venons à peine d'entailler l'écorce. Un jour, dans quelques mois ou quelques années, cette vérité aux profondeurs de notre esprit étant devenue habituelle, évidente –peut-être, à l'occasion de la relecture des pages malhabiles et efforcées qui précèdent ou bien à l'occasion d'une nouvelle contemplation d'un ciel de Provence– écrirai-je d'un trait simple et aisé ce *Poème après coup sur un ciel de Provence* que promettait le titre de ce cahier, mais que –passion trop vive, infirmité, scrupules– nous n'avons pu encore nous offrir» (I, 431-432). Cabe destacar que, en este pasaje, contrariamente a lo que ocurre en «Le martyr du jour...», el término «évidente» ya aparece valorado positivamente.

atributo del marco de una ventana cristalina que, al abrirse en medio de la opacidad diurna de los cielos de Provenza, permite el acceso a la visión de la noche intersideral.

Dans certaines régions la transparence, la tranquillité (sérénité) de l'atmosphère est telle que la présence de cet abîme est sensible même au plein jour. C'est le cas de la Provence. Le ciel au-dessus de la Provence présente constamment une clairière, comme une fenêtre de vitre claire dans un plafonnier dépoli. Certes le soleil empêche qu'on voie les étoiles en plein jour, mais l'on devine la nuit intersidérale, qui fonce le ciel, qui lui donne cette apparence plombée¹⁰³ («La Mounine...»: I, 430).

La valoración positiva que recibe la noción de evidencia en la escritura pongeana posterior, con su interés en la materialidad más cercana tanto de los objetos como de las palabras, solo se puede explicar a partir de un cambio radical con respecto a la valoración negativa que recibe la noción de evidencia próxima en «Le martyre du jour...».

Este cambio está estrechamente ligado, por cierto, al abandono por parte de Ponge de aquello que Collot denomina su «inspiración cósmica». Pero, por otro lado, este cambio también está estrechamente ligado al descubrimiento por parte de Ponge de la retórica, el cual se produce, gracias a la intermediación de Jean Paulhan, en los años inmediatamente posteriores a la muerte de su padre y de la redacción de «Le martyre du jour...».

Como vimos en el capítulo anterior, Ponge entiende la retórica como la única posibilidad de la que dispone para expresar sin máscara tanto su irreductible individualidad como la irreductible individualidad del objeto. El descubrimiento de la retórica, entendida como técnica del lenguaje, es decir, como instrumento de una

¹⁰³ Existe un borrador de este pasaje donde la transparencia se formula en términos de la comunicación entre dos ámbitos estancos: «(...) dans certaines régions la transparence, la tranquillité de l'atmosphère est telle que la présence de cet abîme est sensible même en plein jour. / C'est le cas de la Provence. Le ciel au-dessus de la Provence présente constamment une clairière, comme un fênetre de vitre claire dans un plafonnier dépoli. / Je dirai même que cette clairière s'étend, se produit au-dessus de la Méditerranée, de la région méditerranéenne (on sait que c'est une mer très profonde, une mer à abîmes). Elle a poli le ciel au-dessus d'elle il y a transparence, il y a passage, il y a communication» («Quatre pages du cahier de «La Mounine»: I, 438-439).

voluntad sin compromiso y como el arte de ofrecer resistencia a las palabras, permite que la escritura pongeana cobre mayor consciencia acerca del papel desempeñado por la mediación del lenguaje en la posibilidad de acceder a la realidad.

En este sentido, recordemos que, según «Braque ou un méditatif à l'œuvre», la retórica es una «cuadrícula» [*grille*] que permite, precisamente, figurar los fenómenos del mundo (II, 717).

4. La evidencia y el problema de la mediación.

Una revisión rápida de otros textos pongeanos que abordan el problema de la mediación implicado por el dispositivo de la ventana nos permitirá apreciar este cambio en todo su alcance y persistencia. Se trata, principalmente, de algunos textos publicados en *Pièces* (1961) y del texto titulado *La table* –considerado por Bernard Beugnot como «el último gran dossier "poético" de Ponge» (en Ponge, 2004: II, 1625)–, donde la ventana misma recibe más consideración que aquello que se ve a través de ella, y donde termina por convertirse en el soporte material de la escritura.

En «La maison paysanne», por ejemplo, un texto redactado entre 1927 y 1928, la mirada del individuo no traspasa el marco de la ventana en búsqueda de la profundidad de la noche, sino que se detiene en lo más próximo y preciso –el bordado que hace de filtro–, donde encuentra la imagen de un cielo estrellado, que se distingue explícitamente de toda preocupación cósmica.

En otras palabras, «La maison paysanne» es un texto que constituye casi el reverso exacto de «Le martyre du jour».

La fenêtre est ouverte, le ciel tout à fait net. L'ornant, des points et des broderies, comme un napperon étoilé. Ni la musique de Pythagore, ni le silence effrayant de Pascal: quelques choses très proches et très précises, comme une araignée doit apercevoir de l'intérieur sa toile quand il a plu et

que des gouttelettes à chaque croisillon brillent («La maison paysanne»: I, 714)

En el texto titulado precisamente «La fenêtre», redactado entre 1929 y 1953, el carácter mediador de las ventanas aparece claramente cuando estas son descritas como «aparatos de la luz engañosa [*appareils du faux-jour*] y de la imperfecta reflexión», como «atenuación máxima de los muros» (I, 714), que se ofrece a la mirada como un «biombo» [*paravent*] (I, 715), como «un cercado [*enclos*] de velos y de vidrios», que constituye una «necesidad ineluctable y el anuncio a plena luz de nuestra debilidades» [*l'affiche au grand jour de nos faiblesses*] (I, 716).

No obstante, el aspecto clave de este texto —además del hecho de que la mediación aparezca como una necesidad ineluctable— radica en que la ventana misma, asimilada a la página en blanco, se convierte en soporte de una escritura que, prestando mayor atención a los reflejos que reverberan en el cristal que a aquello que ese cristal permite observar a través suyo, se propone restituir o reemplazar verbalmente su objeto. Es decir, de acuerdo a la poética objetual pongeana, en lugar de representar el objeto «ventana», la escritura se propone ser ella misma ese objeto.

En este contexto, es importante destacar que ese propósito se traduce en «La fenêtre» en el intento por adoptar una figuración caligramática que, aunque en este caso no logra cuajar en una forma definitiva, sí lo hará en otros textos, por ejemplo, en «Le volet, suivi de sa scholie» que comentaremos a continuación. Pese a ello, la identificación de la escritura con los reflejos «infranqueables» del cristal —que tiene como consecuencia que la propia escritura se convierta en una «imperfecta reflexión»— se puede apreciar muy bien cuando se compara el texto publicado de «La fenêtre» con una de sus variantes, pues la palabra «texte» aparece en lugar de «vitrage», y la palabra «mots» aparece en lugar de «reflets»:

Réolvons-nous dès lors à la brillante opportunité d'un vitrage moins capable de définir son objet que de restituer par reflets infranchissables à la fois notre image sensible et son idée («La fenêtre»: I, 717)

Assurant mieux dès lors la fragilité d'un texte, moins destiné à nommer son objet qu'à remplacer par des mots irrécusables à la fois son aspect sensible et son idée (Variante de «La fenêtre»: I, 1140)

Como adelantamos, «Le volet, suivi de sa scholie», un texto redactado en 1947, constituye un nuevo paso en la valoración de la mediación implicada por el sistema de filtros. Y no solo porque, a diferencia de «La fenêtre», el propósito de restituir o de reemplazar verbalmente el objeto consigue desplazarse propiamente hacia el carácter visual del medio lingüístico gracias a la preocupación por sus aspectos tipográficos y caligramáticos, sino porque la escritura ya no se identifica con el cristal de una ventana el cual, como hemos visto, puede ser transparente, sino con el postigo que lo cubre y que, al dificultar el tránsito de la mirada a través suyo, termina por llamar la atención sobre aquello que muestran las propias palabras:

Le volet aussi me sert de nuage: il suffit à cacher le soleil. (...)
Plein fermé, je n'y vois plus goutte. Grand ouvert, je ne *te* vois plus:

VOLET PLEIN NE SE PEUT ÉCRIRE
VOLET PLEIN NAÎT ÉCRIT STRIÉ
SUR LE LIT DE SON AUTEUR MORT
OÙ CHACUN VEILLANT À LE LIRE
ENTRE SES LIGNES VOIT LE JOUR¹⁰⁴ («Le volet...»: I, 758)

Finalmente, la importancia concedida a la ventana considerada como soporte de la escritura se puede apreciar en toda su amplitud en *La table*, un texto redactado entre

¹⁰⁴ El «escolio», que debe considerarse parte integrante del texto por derecho propio, corrige esta última formulación: «SCHOLIE. –Pour que le petit oracle qui termine ce poème perd bientôt –et quasi spontanément– de son caractère pathétique, il suffirait que (dans ses éditions classiques) il soit imprimé comme suit: VOLET PLEIN NE SE PEUT ÉCRIRE / VOLET PLEIN NAÎT ÉCRIT STRIÉ / SUR LE LIVRE DE L'AUTEUR MORT / OÙ L'ENFANT QUI VEILLE À LE LIRE / ENTRE SES LIGNES VOIT LE JOUR» («La fenêtre...»: I, 759). Ponge se refiere específicamente a este texto en sus *Entretiens avec Philippe Sollers*: «Ce volet, c'était un volet plein, un volet d'un seul battant, et plein, qui fermait la fenêtre de la chambre que j'habitais, à Coligny, pendant notre séjour là, durant la guerre, au moment où je faisais ces voyages de Résistance. Ce volet m'avait ému. Il battait assez fort; enfin c'était un objet qui *exigeait impérieusement d'être pris en considération*. Ou bien, si vous voulez, il fallait que je le fasse taire, *en le couvrant de mes propres paroles*» (Ponge en Sollers, 1970 :142). Las itálicas son nuestras. Philippe Hamon, por su parte, llama la atención sobre la analogía fonética entre «livre» y «vitre» que remonta a «Les fenêtres» de Baudelaire y de Mallarmé (Hamon, 1981: 225).

1967 y 1973, aunque solo publicado en 1982, y más específicamente, en las anotaciones del 23 de octubre de 1970, que se titulan «LE MUR, LA TABLE».

Que la ventana vuelva aparecer en un texto titulado *La table*, se explica al menos por tres motivos. En primer lugar, porque tanto la mesa como la ventana son superficies típicamente cuadradas que ofrecen, en consecuencia, la forma de un marco. En seguida, porque la mesa, al igual que la ventana según hemos visto, constituye muy literalmente el soporte de la escritura¹⁰⁵. Finalmente, porque Ponge se toma el tiempo de informarnos que él mismo tiene por costumbre elevar verticalmente ante sus ojos el soporte sobre el cual escribe –lo cual, de paso, le permite identificar ese soporte con el soporte vertical que suelen utilizar los pintores–.

No obstante, el punto clave aquí radica en que la verticalidad del soporte permite considerar la progresión de la escritura, renglón a renglón o verso a verso, de izquierda a derecha y de arriba abajo, como la paulatina erección de una barrera que, al igual que la construcción de un muro, termina por ocultar literalmente el horizonte abierto por el marco de la página.

La dificultad consiste, por cierto, en que el escritor construye esa barrera o muro verbal de una manera inversa a la del albañil, quien procede de abajo hacia arriba. Por esta razón, en aquello que podemos considerar como un último avatar en la mediación implicada por el dispositivo de la ventana, *La table* plantea que el muro será la página en blanco y la escritura una ventana que transforma ese muro en una abertura que opera de arriba abajo al modo de una celosía o de una persiana.

LE MUR, LA TABLE

L'homme d'abord a écrit, ou peint sur le mur vertical (ou le plafond (des dolmens)) sur les parois verticales (stèles funéraires), socles des statues; fronton des temples. / L'homme penché sur son écritoire (moi, généralement je l'élève quasi verticalement à mes yeux) a pourtant

¹⁰⁵ En este sentido, como indica Jean-Marie Gleize, la mesa constituye «la possibilité même de l'écriture» (1998: 258), del mismo modo como el sol termina por constituer según «Le soleil placé en abîme» «la condition même du regard» (I, 781).

l'impression qu'il *dresse* quelque chose pour barrer, limiter son horizon. Chaque ligne comme une barrière ou une rangée de pierres ou de parpaings ou de briques dont la succession (horizontales sur horizontales) –constituera le mur, la page écrite... Mais que dis-je: "dresse"? / Le bizarre est que la page {s'étage | se bâtit} de haut en bas, au contraire du mur. Le scripteur travaille, opère au sens contraire du maçon. Peut-être (mais cela je dois le dire, me semble à priori mince, maigre, mièvre) pourrait-on en inférer que le mur, c'est la page nue, blanche et que l'écrit est fait pour nier, annuler (de haut en bas), rayer, détruire le mur, transformer le mur en ouverture (en porte ouverte). Contraire aussi d'une fenêtre à guillotine. / (L'écrit transformerait le mur en fenêtre: store vénitien, *volet* à lamelles, jalousies). (*La Table*: II, 932-933)

Como se puede apreciar, al igual que en «Le martyre du jour...», nos encontramos aquí con la paradoja de un cierre que constituye una apertura y de una apertura que constituye un cierre. No obstante, «Le martyre du jour...» y *Le table* son dos textos muy distintos, pues en este último, ¿qué es aquello que se da a ver a través de esa abertura operada por el texto sobre el muro de la página a no ser la propia mediación de la escritura?

Si Michel Collot reconocía en la evidencia próxima de «Le martyre du jour...» una «fobia de la claridad», en cambio, el uso pongeano de la noción de evidencia buscará en adelante «militar activamente (modestamente, pero eficazmente) por las "luces" y contra el oscurantismo»¹⁰⁶ («La Mounine...»: I, 425).

Esto no significa, por cierto, que la noción de evidencia tal como aparecerá en otros textos pongeanos se identifique simplemente con el valor de lumínico que «Le martyre du jour...» condenaba como un enmascaramiento («los trabajos forzados del azur», con que nos hemos encontrado tantas veces en este recorrido). Tampoco significa

¹⁰⁶ El mismo Collot, por otra parte, señala que la ambigüedad de aquello que denomina «el mito solar» conduce en «Le soleil placé en abîme» a una «empresa de desmitificación», según la cual «Ponge se résout à "prendre décidément le soleil en bonne part", c'est qu'il veut le mettre de son côté, s'égaliser à lui par le "pouvoir du langage", ou communiquer à sa propre écriture le rayonnement puissant de l'astre» (Collot, 1991: 212).

que el deseo de acceder a una mirada profunda y plena desaparezca por completo –esa «verdad en las profundidades» de la que habla «La Mounine...»¹⁰⁷ (I, 432).

El cambio fundamental radica, precisamente, en la constatación de que la evidencia próxima es lo único que se ofrece verdaderamente a la mirada y que, en consecuencia, es necesario trabajar a partir de ella, o mejor, sobre ella, mediante la ejercitación de un esfuerzo orientado a vencer los obstáculos que, incitando al mismo tiempo el deseo, impiden el acceso a la realidad. Y, entre esos obstáculos, se encuentra en primer lugar la pantalla constituida por el mismo lenguaje.

En este sentido, cabe recordar que Ian Higgins y Jean-Luc Steinmetz ya situaban la evidencia próxima de «Le martyre du jour...» en el plano del problema de la relación entre la palabra y el mundo, y del uso inexpresivo que la sociedad hace del lenguaje. Por esta razón, la escritura pongeana se propondrá en adelante como un trabajo que opera a partir de lo más próximo, precisamente, para desenmascararlo. «Se trata de esclarecer esto, de ponerlo a la luz», dice Ponge acerca de la emoción que producen los cielos de Provenza («La Mounine...»: I, 424).

Así, pues, la evidencia pongeana se puede entender como un dar ver, pero sobre todo como un hacer ver, en el sentido de que hace que veamos aquello más próximo que de otro modo no veríamos. Una *vérité de la vue* o una *vue brute*, como proponía la nueva retórica de Paulhan, que se identifica con la restitución de la apariencia inmediata y sensible de los objetos más cotidianos –anterior a cualquier idea recibida o pre-

¹⁰⁷ De hecho, el carácter sagrado que Ponge atribuye a la visión de lo más lejano vuelve a aparecer, al menos, en tres otros textos. En «Scvlptvre» (1948) asume la forma de un «templo» que surge a partir de la primera fulguración de un rayo en medio de una tormenta, la cual permite la aparición del mundo en toda su evidencia y el restablecimiento de un acuerdo primigenio entre las palabras y las cosas (II, 582). En *La Fabrique du pré* (1960-1970), el prado configura una superficie enmarcada –«fragment limité d'espace, tiré à quatre rochers ou à quatre haies d'aubépines» (II, 513)–, a la cual Ponge denomina «naos», «lieu sacré» (II, 514), «saint des saints», desde donde es posible «n'avoir plus égard qu'au ciel bleu» (II, 516). En *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1951-1977), el higo seco aparece descrito en repetidas ocasiones como una capilla en medio del claro de un bosque, cuyo portal abierto permite observar en su profundidad interior un «autel scintillant», que sirve como objeto de culto para la consolación materialista de Ponge. Jean-Marie Gleize se refiere al higo seco como «le naos du temple verbal» (II, 1604).

fabricada que los enmascare—, y que tiene por objetivo restablecer una comunión con el mundo que se juzga perdida.

Este es el contexto donde, a nuestro juicio, una frase de «Le soleil placé en abîme» adquiere toda su significación: «Changer le mal en bien. Les travaux forcés en Paradis» (I, 783).

II. Hacia una poética de la evidencia: de «Le martyre du jour» a «L'Œillet».

«De quelques manières de voir plutôt que façons de penser cherchant façons de parler.»

Francis Ponge, *Prière d'insérer* de *Le peintre à l'étude* (I, 926)

La noción de *evidencia* en el marco de la escritura pongeana, con su interés por la materialidad más cercana tanto de los objetos como de las palabras, solo se puede comprender a partir de un cambio radical con respecto a la valoración negativa que recibe esa misma noción en «Le martyre du jour...». Un cambio que, como indicamos, se produce hacia la mitad de la década de 1920, en los años que siguen a la crisis generada por la muerte de su padre, y en el que desempeñan un papel crucial el abandono por parte de Ponge de aquello que Collot denomina su «inspiración cósmica» y su descubrimiento de la retórica gracias a la intermediación de Jean Paulhan.

Entre «Le Martyre du jour...» (1922) y «L'Œillet» (1941-1944), es decir, el texto donde aparece por segunda vez el término *evidencia* en la obra de Ponge, median veinte años. En ese periodo, Ponge ha publicado *Douze Petits écrits* (1926), volumen donde aparece «Le Martyre du jour...», y *Le Parti pris des choses* (1942), que continúa siendo hasta hoy el volumen más conocido de Ponge.

Por otra parte, en ese período Ponge ha completado también el listado de textos que serán publicados más tarde en *Proêmes* (1948) y ha escrito todos los textos que aparecerán en *La Rage de l'expression* (1952), incluyendo, por cierto, «L'Œillet», pero también «Notes prises pour un oiseau» (1938), su primer texto sobre un cuadro o a partir de un cuadro (de Ébiche) y «Le Carnet du bois de pins» (1940-1941), su primer texto que adopta explícitamente la forma de un diario¹⁰⁸. También ha conocido, gracias a Paulhan, el taller de Georges Braque (1942), ha iniciado su relación con Albert Camus (1943), y Sartre ha escrito su artículo decisivo acerca de *Le Parti pris des choses* titulado «L'Homme et les choses» (1944)¹⁰⁹.

En otras palabras, la segunda aparición del término *evidencia* en la obra de Ponge se produce en un contexto en que este último ha logrado acceder al campo cultural de la poesía francesa del periodo final de la segunda Guerra mediante la publicación de un título importante (*Le Parti pris des choses*), el cual ha recibido la atención de la crítica –que consagra al autor como poeta de los objetos– y en que, pese a la dificultad que impone la Ocupación y la reticencia de los editores, prepara la publicación al menos de otros tres volúmenes que forman parte fundamental de su obra: *Proêmes*, *Le Peintre à l'étude* y *La Rage de l'expression*¹¹⁰.

Como se puede apreciar, la fecha de composición de los textos recogidos en estos volúmenes no corresponde a la fecha de su publicación, lo que impone una dificultad a la hora de comprender el desarrollo del proyecto de escritura pongeano, a la

¹⁰⁸ Por su parte, el primer texto *sobre* arte corresponde a esta misma época: «Émile Picq» (1944), publicado primero en *Le Peintre à l'étude* (1948) y más tarde en *L'Atelier contemporain* (1977).

¹⁰⁹ Ponge contrae matrimonio con Odette Chabanel en 1931, con quien tiene una hija en 1935. Entre 1931 y 1937 trabaja en Messageries Hachette, y más tarde como agente de seguros. Su situación laboral es precaria (Leclair, 1995: 35-37). En 1937, Ponge se afilia al partido comunista del cual se aleja diez años después (Gleize, 1998: 80, 158). En 1939 es movilizado por el ejército en Montmorency y, a contar del año siguiente, participa de la Resistencia (Leclair, 1995: 39-40).

¹¹⁰ Y, no obstante, en el texto que sirve de prólogo a *Proêmes*, Ponge continúa afirmando que hasta el momento solo ha tenido un lector: Jean Paulhan (I, 165). Para un resumen de la recepción crítica de *Le Parti pris des choses*, ver: Danièle Leclair (1995: 10-11).

vez que tiende a difuminar las diferencias que la crítica ha identificado entre las diversas publicaciones de este periodo.

La composición de los textos reunidos en *Le Parti pris des choses* (1942) se desarrolla entre los años 1924 y 1939, aunque Ponge solo se aboca a la publicación del volumen desde 1937. La composición de los textos reunidos en la primera sección de *Proêmes* (1948), cuyo título es «Natare piscem doces» y que recoge la mayor cantidad de textos del volumen, es casi exactamente contemporánea a la composición de los textos de *Le Parti pris des choses*, pues se desarrolla fundamentalmente entre los años 1924 y 1935. La única excepción en *Proêmes* es «La Promenade dans nos serres» (1919), un texto clave y en muchos sentidos premonitorio, cuya confianza en los poderes del lenguaje a pesar de «l'impropriété des termes» («La Promenade...»: I, 177), data de un periodo anterior a la crisis¹¹¹.

La composición de los textos reunidos en *La Rage de l'expression* (1952), por su parte, se desarrolla entre 1938 y 1944, es decir, de manera contemporánea a la composición de los textos más tardíos de *Le Parti pris des choses* y de *Proêmes*, y Ponge está abocado decididamente a su publicación desde el mismo año 1944, es decir, apenas dos años después de la primera edición de *Le Parti pris* y un año antes de la segunda edición de este mismo volumen.

Entre muchos otros, dos textos ofrecen un hilo conductor que permite perfilar la orientación que asume la escritura pongeana una vez que el autor ha resuelto aquello que él mismo denomina como «drama de la expresión» y, en particular, aquello que está

¹¹¹ Las secciones restantes de *Proêmes* y sus fechas de composición son las siguientes: «Pages bis» (1943), «Notes premières de "L'homme"» (1943-1944), «Le tronc d'arbre» (1926).

en juego en la publicación de *Le Parti pris des choses* y de *La Rage de l'expression*, respectivamente¹¹².

El primero se titula, precisamente, «Introduction au "Parti pris des choses"» (1928), publicado en *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984), que constituye uno de los tres prefacios que Ponge pensó anteponer a los poemas de dicho volumen. El segundo se titula «Réflexions en lisant l'"Essai sur l'absurde"» (1941), que forma parte de «Pages Bis» (1941-1944), publicado en *Proêmes*, que es un texto contemporáneo a la redacción de «L'Œillet», y que constituye una reflexión por parte de Ponge ante la lectura de una copia inédita de *Le mythe de Sisyphe* de Albert Camus facilitada por Pascal Pia.

1.- El tomar partido por las cosas y el carácter mudo de los objetos.

«Introduction au "Parti pris des choses"» es un texto que se ofrece como un balance escritural, aunque también vital, del camino recorrido hasta entonces por Ponge, a la vez que como un programa que proyecta ese camino hacia el futuro.

Esto se puede apreciar en el contraste temporal que articula la totalidad del texto entre un pasado que se asume como superado y un presente abocado a aquello que podríamos denominar una *estética de lo simple*. Esta estética de lo simple –que volveremos a encontrar en otros textos pongeanos como el mismo «L'Œillet» y «My Creative method»–, se manifiesta, en el plano verbal, en la búsqueda de un tipo de expresión que Ponge denomina indistintamente como «nociones prácticas», «definiciones» o «proverbios»:

¹¹² «Drame de l'expression» es el título de un *proème* de 1926. Otros textos importantes en este mismo sentido son «Ressources naïves» (1927), «Des Raisons d'écrire» (1929-1930) e «Introduction au "Galet"» (1933), todos ellos publicados en *Proêmes*.

Longtemps je me posai les questions les plus difficiles. Je m'applique à présent aux choses les plus simples.

Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même, c'est-à-dire à me justifier moi-même par définitions et par proverbes.

Je tâcherai donc de former les choses en notions pratiques. Mais pratiques en quoi? Pour la conversation la plus terre à terre («Introduction au "Parti pris des choses"»: II, 1032-1033).

En este sentido, «Introduction au "Parti pris des choses"» expresa una renovada confianza en la posibilidad de la expresión verbal, aunque sea una confianza doblemente constreñida. Por una parte, por la necesidad de resistirse a las palabras, de escribir contra ellas, como si el esfuerzo implicado en esa tarea constituyese, precisamente, la única manera de acceder a esa expresión verbal:

Longtemps je reprochai aux paroles de me duper. À présent je les en remercie: elles me trompent, et donc elles me découvrent. Si je suis quelque chose, ma lâcheté d'abord me confondait à elles. Mon effort contre elles, ou plutôt malgré elles me découvre. Ma façon de rouler le rocher de Sisyphe, voilà ce que j'ai de plus personnel. Je tendrai donc aux définitions. («Introduction au "Parti pris des choses"»: II, 1033).

Y, por otra parte, por la necesidad de volcarse hacia los objetos del mundo exterior, porque la atención prestada a estos últimos –la *aplicación* del individuo a esos objetos– constituye la única manera que tiene ese individuo para expresarse a sí mismo:

Renonçant à me modifier moi-même, ni d'ailleurs les choses, –renonçant également à me connaître moi-même, sinon en m'appliquant aux choses. Me formant du monde une image, des notions pratiques.

L'on ne me connaîtra, l'on n'aura une idée de moi que par ma coquille, ma demeure, mes collections; ou plutôt, car ce sont des armes, mes panoplies. Par l'accent de ma représentation du monde¹¹³ («Introduction au "Parti pris des choses"»: II, 1033).

El tomar partido por las cosas pongeano se revela así como una apuesta destinada a hablar de las cosas o por las cosas, o mejor, como un empeño destinado a permitir que las cosas hablen por ellas mismas. Este es el argumento fundamental que está en la base, por cierto, de la celebridad de Ponge como poeta de los objetos (y, por extensión,

¹¹³ Esta misma idea se encuentra también en «Braque le Reconciliateur» (1946), publicado en *Le Peintre à l'étude* (1948).

también como pintor de naturalezas muertas)¹¹⁴. Pero esa apuesta solo es posible si las cosas se conciben previamente como mudas.

Ponge no plantea este argumento con toda su fuerza en «Introduction au "Parti pris des choses"», pero sí lo hace en «Les façons du regard», un texto escrito 1927, es decir, un año antes que «Introduction», y publicado en *Proêmes*.

En «Les façons du regard» la «muda súplica», las «mudas instancias» de las cosas están en la base de aquello que denomina «*le regard-de-telle-sorte-qu'on-le parle*», es decir, de la necesidad de ocuparse de esas cosas hablando de ellas o diciéndolas «en su valor, y por ellas mismas –fuera de su valor habitual de significación, –sin elección y no obstante con medida, pero cuál medida: la suya propia» («Les façons du regard»: I, 173).

En este sentido, el argumento del mutismo de los objetos de expresión constituye, sin duda, uno de los aspectos cruciales de la poética objetual pongeana porque, tal como aparece en «Les façons du regard», implica la postulación de un tránsito –marcado por los guiones de *le regard-de-telle-sorte-qu'on-le parle*– entre un sentido de la vista mudo y una palabra elocuente¹¹⁵.

Desde esta perspectiva, se podría afirmar que toda la escritura pongeana es *ekphrástica*, si entendemos por *ékphrasis*, como propone Jean Hagstrum, no tanto la descripción verbal de una obra de arte, sino el dar voz y vida a aquello que de otro modo permanecería mudo e inanimado.

¹¹⁴ «Un poète de natures mortes» es la conocida expresión con que Gerda Zeltner-Neukomm titula su artículo en el homenaje que la *Nouvelle Nouvelle Revue Française* (Nº45) dedica a Ponge en 1956. No obstante, el mismo Ponge se refiere a la escritura como una naturaleza muerta en «Hors des significations» (1927), publicado en *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984), y en «Un Vicieux» (1928), una sección de «Fables Logiques», publicado en *Méthodes* (1961). En un contexto distinto, en que define su propia escritura en contraste con la escritura comprometida políticamente de Paul Éluard y Louis Aragon, Ponge afirma en una entrevista realizada en el año 1981: «Je n'ai jamais été un peintre de batailles (...). Je suis un peintre de natures mortes» (Koster: II, 1434).

¹¹⁵ La fórmula «le regard-de-telle-sorte-qu'on-le parle» aparece también en las anotaciones del 4 de enero de 1948 de «My Creative method» (I, 524).

No obstante, el tránsito entre la mirada y la palabra propuesto por la fórmula *le regard-de-telle-sorte-qu'on-le parle* no está exento de problemas. A juicio de Michel Collot, por ejemplo, ese carácter problemático se puede apreciar en que la conjunción *de telle sorte que* se puede interpretar como una comparación, o bien, como una consecución. En el primer caso, la fórmula expresaría una coincidencia entre la mirada y la palabra, mientras que en el segundo caso expresaría una diferencia irreductible entre ambas (Collot, 199: 39).

Por esta razón, Collot argumenta que la escritura pongeana permitiría apreciar «dos maneras de decir la mirada» o de «escritura de lo visible»: una que confía en la semejanza entre las cosas y las palabras, y otra que constata la diferencia que existe entre ambas; una que intenta dar cuenta de la realidad de unos objetos claramente identificados y definidos, y otra que «se sumerge en la opacidad de lo "no-nombrable" de la cosa» (Collot, 1992: 40).

La importancia del argumento que afirma el carácter mudo de los objetos se puede apreciar en la cantidad de referencias a él que se pueden encontrar en la obra de Ponge —partiendo desde la década de los veinte hasta entrada la década de los setenta—, y en el alcance de su significado.

En «Le Carnet du bois de pins» (1940-1941), por ejemplo, publicado en *La Rage de l'expression* (1952), el propósito de la escritura apunta, precisamente, a sacar su objeto —el bosque de pinos— del mundo mudo para hacerlo surgir *en* la palabra como un modo de conocer aquello que hasta entonces permanecía desconocido, muerto o indiferente, y permitir así su «utilización por parte del hombre para sus fines morales» («Le Carnet du bois de pins»: I, 385).

En «Je suis un suscitateur» (1942), publicado en *Nouveau nouveau recueil* (1992), en cambio, el conceder la palabra a aquello que, de otro modo, permanecería mudo, adquiere el carácter de un compromiso político evidente:

Je m'aperçois d'une chose: au fond ce que j'aime, ce qui me touche, c'est la beauté non reconnue, c'est la faiblesse d'arguments, c'est la modestie. Ceux qui n'ont pas la parole, c'est à ceux-là que je veux la donner. Rabaissier les puissants m'intéresse moins que glorifier les humbles (...). Les humbles: le galet, l'ouvrier, la crevette, le tronc d'arbre, et tout le monde inanimé, tout ce qui ne parle pas («Je suis un suscitateur»: II, 1171).

De este modo, el tomar partido por las cosas implica que el poeta, tal como lo entiende Ponge, se transforma en un «embajador del mundo mudo» (I, 631), en su «intérprete» (II, 974), o incluso, en un «rehén del mundo mudo» (II, 606), que persigue mediante el uso de la palabra reconciliar el mundo de los objetos y el mundo de las palabras para «nutrir el espíritu del hombre haciéndolo desembocar en el cosmos»¹¹⁶ (I, 630).

Como se puede apreciar en «Introduction...» y en los pasajes que acabamos de citar, la toma de partido por las cosas implica prestar atención a los objetos del mundo exterior, los cuales se consideran mudos, desconocidos o indiferentes, pero esa atención solo cobra sentido si permite resolver el problema mayor de la expresión del individuo, el cual puede adquirir un alcance ético e incluso político.

Ponge retoma este argumento casi veinte años después en «Tentative orale» (1947), un texto publicado en *Méthodes* (1961), cuando afirma que el tomar partido por

¹¹⁶ Las citas de este párrafo corresponden, respectivamente, a los siguientes textos: «Le monde muet est notre seule patrie» (1952), publicado en *Méthodes* (1961); «Proème capital» (1950), publicado en *Nioque de l'avant-printemps* (1983); «Paroles à propos des nus de Fautrier» (1956), publicado en *L'Atelier Contemporain* (1977); y, nuevamente, «Le monde muet est notre seule patrie». Además de estos, un listado incompleto de los textos donde Ponge se refiere al mutismo de los objetos de expresión es el siguiente: «Le Mimosa» (I, 376), «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence» (I, 416), ambos redactados en 1941, «L'Éillet» (I, 357), redactado entre 1941 y 1944, todos ellos publicados en *La Rage de l'expression* (1952); «Braque le Reconciliateur» (I, 131), redactado en 1946 y publicado en *Le Peintre à l'étude* (1948); «Tentative orale» (I, 658-659), redactado entre 1946 y 1947, «My creative method» (I, 520, 533), redactado entre 1947 y 1948, «La Société du génie» (I, 635), redactado en 1952, «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique» (I, 646-647), redactado en 1953, «La pratique de la littérature» (I, 673-674), redactado en 1956, todos ellos publicados en *Méthodes* (1961); *Pour un Malherbe* (II, 23-25, 28, 31, 33, 35, 56-57, 74, 111, 142, 148, etc.), redactado entre 1951 y 1957 y publicado en 1965; *La Fabrique du pré* (II, 433), redactado entre 1960 y 1970, y publicado en 1971.

las cosas se ofrece, precisamente, como la solución del «abismo metafísico» abierto por el drama de la expresión, porque la atención prestada a los objetos más sencillos mediante el ejercicio de una mirada cercana y de una escritura descriptiva permite, si no resolver ese abismo, al menos suplirlo.

¿Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige? Instinctivement il regarde au plus près (...). C'est simple, c'est la chose qui est la plus simple. (...) Le parti pris des choses, c'est aussi cela. (...) N'importe quel objet, il suffit de vouloir le décrire, il s'ouvre à son tour, il devient un abîme, mais cela peut se refermer, c'est plus petit; on peut, par le moyen de l'art, refermer un caillou, on ne peut pas refermer le grand trou métaphysique, mais peut-être la façon de refermer le caillou vaut-elle pour le reste, thérapeutiquement. Cela fait qu'on continue à vivre quelques jours de plus («Tentative orale»: I, 659-660).

2. La infidelidad de los medios de expresión y la apuesta por lo relativo.

Como hemos indicado, la toma de partido por las cosas y el asumir el carácter mudo de los objetos ofrecen una salida al drama de la expresión que aqueja a Ponge durante la década de 1920.

Esta idea también ocupa un lugar central en la argumentación propuesta en «Réflexions en lisant l'"Essai sur l'absurde"». La redacción de este texto, como adelantamos, es contemporánea a la composición de «L'Œillet» y, en general, su lectura da cuenta de las preocupaciones de Ponge durante el periodo de composición de los textos de *La Rage de l'expression*.

De hecho, el contexto del pasaje de «Tentative orale» que acabamos de citar, donde Ponge liga directamente su toma de partido por las cosas con los efectos terapéuticos del ejercicio de una mirada cercana y de una escritura descriptiva, corresponde con mucha precisión a una reflexión que retoma la lectura de *Le mythe de Sisyphe* de Albert Camus, que Ponge había iniciado seis años antes en «Réflexions en

lisant l'«Essai sur l'absurde»». El punto central de la reflexión es el mismo, tal como aparece desde un comienzo en este último texto:

[Camus] ne recense pas parmi les "thèmes de l'absurde" l'un des plus importants (le plus important historiquement pour moi), celui de l'infidélité des moyens d'expression, celui de l'impossibilité pour l'homme non seulement de s'exprimer mais d'exprimer n'importe quoi. C'est le thème si bien mis en évidence par Jean Paulhan et c'est celui que *j'ai vécu*¹¹⁷ («Réflexions ...»: I, 206)

En este contexto, la pregunta por la diferencia que existe entre los textos publicados en *Le Parti pris des choses* y los textos publicados en *La Rage de l'expression* es pertinente. Como sabemos, aunque la fecha de composición de los textos más tempranos de *La Rage de l'expression* coincida con la fecha de composición de los textos más tardíos de *Le Parti pris des choses*, la crítica suele distinguir estos volúmenes según el criterio de la existencia de dos modelos en la escritura pongeana: uno que se identifica con la composición de textos cerrados, y otro que se identifica con la composición de textos abiertos o de diarios poéticos.

No obstante, como indicamos en un capítulo anterior de esta tesis, el mismo Ponge problematiza esa distinción afirmando que su escritura puede adoptar indistintamente cualquiera de los dos modelos según las cualidades particulares del objeto de sensación, o bien, según la decisión –muchas veces contingente– de mostrar una forma verbal terminada (*érgon*), cuyos borradores o versiones preliminares han sido

¹¹⁷ El pasaje de «Tentative orale» dice: «On regarde très attentivement le caillou pour ne pas voir le reste. Maintenant, il arrive que le caillou s'entrouvre à son tour, et devienne aussi un précipice. Oui, voilà un des principaux thèmes de l'absurde, que mon ami Camus n'a pas traité dans son mythe de Sisyphe. Il n'a pas traité le thème de l'expression, l'absurde de l'expression. Or c'est vraiment celui que quelques-uns de ma génération ont particulièrement éprouvé, vécu» (I, 660). Por su parte, Bernard Veck y Jean-Marie Gleize, en la presentación de *La rage de l'expression* en la edición de *La Pléiade*, citan una carta de Ponge a Pascal Pia fechada el 27 de agosto de 1941, publicada más tarde en *N.R.F.* (Nº433, février 1989): ««Je regrette –mais non je ne regrette pas car c'est le fondement sans doute de ma légère et nécessaire différence avec Camus– que la question de l'expression à proprement parler, et du langage en particulier, qui est bien l'un des thèmes les plus touchantes de l'Absurde, ne soit pas traitée (Mais ici nous allons avoir *Les Fleurs de Tarbes*, et nous avons déjà *Jacob Cow* et la préface aux *Hain-Tenys*)» (I, 1012). *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan habían sido publicadas en *N.R.F.* en 1936 y aparecieron en volumen en 1941.

eliminados, o de mostrar una forma verbal en el proceso de hacerse (*enérgeia*), siguiendo en ello el ejercicio de cierta práctica de la pintura.

En esto consiste, precisamente, aquello que denominamos el problema de la forma plástica, el cual está directamente relacionado con el interés pongeano de fundar una nueva retórica, con la valoración de los procesos implicados en la producción del objeto en el marco de un abandono generalizado de la representación, y con la importancia concedida al medio de expresión artístico en la puesta en escena de ese mismo trabajo de producción. Como hemos visto, todos estos son aspectos que ganan progresivamente mayor importancia en la escritura pongeana a contar de la segunda mitad de la década de los cuarenta.

En este sentido, la diferencia entre los textos publicados en *Le Parti pris des choses* y los textos publicados en *La Rage de l'expression* no parece ser tanto una diferencia ligada a la toma de partido por las cosas ni a la búsqueda de un tipo particular de expresión («nociones prácticas», «definiciones», «proverbios», «descripciones»), como una diferencia ligada a los límites o a la posibilidad de alcanzar la perfección de esa expresión. En otras palabras, una diferencia ligada a aquella «perfección irritante» (I, 1016) o a aquella «infalibilidad un poco corta» (I, 165), que Pierre Seghers y Jean Paulhan, respectivamente, habían criticado en los textos de *Le Parti pris des choses*, y que la meditación camusiana acerca del absurdo no hace más que profundizar¹¹⁸.

Este aspecto se puede apreciar en «Réflexions en lisant l'«Essai sur l'absurde»» casi inmediatamente a continuación del pasaje que hemos citado en que Ponge

¹¹⁸ Además de su interés por la figura de Sísifo, que data de una época anterior a su lectura de *Le mythe de Sisyphe*, el mismo Ponge señala en «Réflexion en lisant l'«Essai sur l'absurde»» que el texto de Camus expone argumentos muy próximos a algunos que él mismo ya había formulado antes: «Il y est fait une allusion [a la infidelidad de los medios de expresión] seulement au moment de la citation de Kierkegaard (que je ne connaissais pas!): "Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler", vérité (?) que j'ai réinventée, sortie de mon propre fonds, lorsque j'ai écrit vers 1925: "Quelconque de ma part la parole me garde mieux que le silence. Ma tête de mort paraît dupe de son expression. Cela n'arrivait pas à Yorick quand il parlait."» (I, 206). Ponge se refiere al texto, sin título, que abre *Douze petits écrits* (I, 3).

considera la infidelidad de los medios de expresión como uno de los principales temas del absurdo, cuando en un gesto muy semejante a aquel que comentamos a propósito de «Introduction au "Parti pris des choses"», el autor realiza un nuevo balance acerca de lo que ha sido su proyecto de escritura:

Historiquement voici ce qui s'est passé dans mon esprit:

1° J'ai reconnu l'impossibilité de m'exprimer;

2° Je me suis rabattu sur la tentative de description des choses (mais aussitôt j'ai voulu les transcender!);

3° J'ai reconnu (récemment) l'impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses.

Ma démarche en est à ce point. Je puis donc soit décider à me taire, mais cela ne me convient pas: l'on ne se résout pas à l'abrutissement.

Soit décider de publier des descriptions ou relations *d'échecs de description*.

En termes camusiens, lorsque le poème m'est pressant, c'est la *nostalgie*.

Il faut la satisfaire, s'épancher (ou tenter de décrire).

Naturellement je m'aperçois vite que je ne parviens pas à mes fins.

À ce moment-là, je commence à me taire.

Quand j'ai pris mon parti de l'Absurde, il me reste à publier la relation de mon échec. Sous une forme plaisante, autant que possible. D'ailleurs l'échec n'est jamais absolu. («Réflexions...»: I, 206-207).

Al igual que en «Tentative orale», la descripción de los objetos –el tomar partido por las cosas– aparece como un modo de suplir o de solventar la imposibilidad de la expresión¹¹⁹. No obstante, la descripción de los objetos aparece ahora como un empeño que, primero, es preciso transcender y, en seguida, en el presente de la escritura, como un empeño cuya consecución aparece como igualmente imposible.

Esto no significa, por cierto, que el recorrido de Ponge –la *historia de su espíritu*– retroceda hacia el drama de la expresión que lo aquejó durante la década de 1920. De hecho, al igual que en «Introduction au "Parti pris des choses"», Ponge

¹¹⁹ En «Pages bis IV», uno de los pasajes más tardíos del texto, fechado el 14 de marzo de 1944, Ponge vuelve sobre este problema: « Certainement, en un sens, *Le Parti pris, Les Sapates, La Rage* ne sont que des exercices. Exercices de rééducation verbale. (...) Après une certaine crise que j'ai traversé, il me fallait (parce que je ne suis pas homme à me laisser abattre) retrouver la parole, fonder mon dictionnaire. J'ai choisi alors le parti pris des choses. Mais je ne vais pas en rester là. Il y a autre chose, bien sûr, plus important à dire: je suis bien d'accord avec mes amis. J'ai commencé déjà, à travers le Parti pris lui-même, puis par la Lessiveuse, le Savon, enfin l'Homme. La lessiveuse, le savon, à vrai dire, ne sont encore que de la haute école: c'est l'Homme qui est le but (Homme enfin devenu centaure, à force de se chevaucher lui-même...)» (I, 211-212).

continúa afirmando en la segunda y en la tercera sección de «Réflexions en lisant l'«Essai sur l'absurde"» la necesidad de la búsqueda de un tipo de expresión verbal que obtenga «ciertos resultados prácticos» (I, 209), así como en las anotaciones de «Pages bis V», fechadas en 1943, continúa afirmando su preferencia por lo descriptivo y por la búsqueda de expresiones que sean propias en un sentido retórico¹²⁰ (I, 214).

La diferencia radica, como decimos, en la consciencia de los límites o de la limitación, pues Ponge continuará intentando describir, aunque sepa que la descripción no será perfecta, es decir, *que no alcanzará sus fines*. Esta es la razón que conduce, entonces, a la decisión de publicar diarios poéticos que contengan la relación de los fracasos de la descripción, no como expresión de una capitulación, sino que como expresión de un fracaso –o de un éxito– que siempre es relativo.

Ponge profundiza este argumento cuando en «Réflexions en lisant l'«Essai sur l'absurde"» desplaza el argumento camusiano del valor relativo de la razón hacia el ámbito del lenguaje: «Dans une certaine mesure, dans certains mesures, la raison obtient des succès, des résultats. De même il y a des succès *relatifs* d'expression. La sagesse est de se contenter de cela, de ne pas rendre malade de nostalgie» (I, 207). Y, más adelante, una vez más, cuando toma prestada para sí la fórmula con que Camus concluye su ensayo: «Sisyphée heureux, oui, non seulement parce qu'il dévisage sa destinée, mais parce que ses efforts aboutissent à des résultats relatifs très importants» («Réflexions...»: I, 208).

A juicio de Jean-Marie Gleize, esta apuesta por lo relativo por parte de Ponge se traduce en «una estrategia de ostentación» de la práctica artística como tal (1983: 158,

¹²⁰ La expresión de esta preferencia se encuentra también en «My creative method», un texto posterior a «Pages bis», donde Ponge se refiere a sus escritos en términos de «descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire» (I, 521). En el mismo sentido, se podrían citar también algunos de los títulos tentativos que Ponge pensó para *La rage de l'expression*: «Dictionnaire sans fin (perpétuel)», «Le mode définitif», «L'art de la définition», «Le goût de la description», «L'avantage de la description», «Le genre définitif», «Les définitions originales», «La manie de la description», «Les privilèges de la description», «La rage froide de la définition» (I, 433).

165). Una práctica artística propiamente moderna, agrega Gleize, porque ante la imposibilidad de mostrar el objeto, Ponge decide mostrarse en el acto de mostración¹²¹ (1983: 166). Se trataría, entonces, como afirma más adelante Ponge en «Pages bis», de elaborar una «littérature littérante» (I, 218) —que se distinguiría, en consecuencia, de aquello que habría que denominar como una *litteratura literata*—; o bien, de un principio dinámico que tiende a prestar mayor atención a la operación misma de la escritura que al resultado de esa operación.

Al deseo utópico de una escritura que pretende dar cuenta de su objeto mediante la estrategia de la descripción, Ponge opone la decisión de publicar las descripciones fallidas de una escritura que aparece, en consecuencia, en constante movimiento, que opera por adición o agregación y no por sustracción o borradura. Esto concede, por cierto, una cualidad muy particular a la descripción pongeana, no solo por su carácter inacabado y las incesantes repeticiones o variaciones de una búsqueda constante, sino también por la importancia que adquiere la materialidad de la escritura y el vastísimo alcance que esa escritura está llamada a desempeñar.

3. Las sentencias como horizonte de perfección del lenguaje: proverbios, máximas y oráculos.

Como hemos indicado, la consciencia de la infidelidad de los medios de expresión conduce a Ponge hacia una reflexión acerca de la perfección relativa que puede alcanzar su escritura. Esa reflexión está estrechamente ligada con el papel desempeñado por aquello que denominaremos, en general, como sentencias (y que Ponge llama «proverbios», «máximas» y «oráculos», entre otras denominaciones).

¹²¹ Gleize agrega: «L'objet véritable de son intervention n'est pas directement la représentation, l'image, mais les conditions de la représentation, ce qu'il appelle les "figures"; il travaille à modifier les possibilités de figuration, ce qui suppose, avant l'imposition de nouvelles valeurs, la "déformation" ("faire grincer l'assemblage") du paysage hérité» (1983: 168).

El interés por las sentencias se puede rastrear en la escritura pongeana a contar de la década de 1920 en adelante. Por esta razón, podríamos haberlo tratado junto con el texto de «Introduction au "Parti pris des choses"» o de «Réflexions en lisant l'«Essai sur l'absurde"». Sin embargo, dada la importancia que tiene en la elucidación de la evidencia pongeana, hemos preferido dedicarle un tratamiento aparte.

Influido por la lectura de Mallarmé y de los estudios de Jean Paulhan acerca de los proverbios malgaches (*Les Hayn-Tenys Merinas*, 1913), el interés pongeano por las sentencias se inscribe en la búsqueda de un tipo de funcionamiento verbal eficaz que pretende producir un efecto en el receptor incluso con independencia de la significación de las palabras.

Como hemos comentado, esa búsqueda expresa una renovada confianza en los poderes del lenguaje, que se impone frente a la alternativa de entregarse al silencio en un momento de crisis. Las sentencias aparecen, entonces, como un nuevo horizonte de perfección –siempre relativo– hacia el cual tiende, a juicio de Ponge, todo lenguaje¹²² (I, 534, 646, 655).

El interés pongeano por las sentencias se puede apreciar claramente a partir de un texto como «Examen des "Fables logiques"» (1925-1926), publicado en *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984), que contiene *in nuce* la reflexión que Ponge desarrolla en otros escritos posteriores.

«Examen des "Fables logiques"» es un texto que se inscribe en la tradición de las fábulas de La Fontaine, y que se propone él mismo como el comentario de unos textos («Fables logiques») que, según Gérard Farasse, «transforman las palabras en

¹²² Las citas corresponden, respectivamente, a los siguientes textos: «My Creative method», «Réponse a une enquête radiophonique sur la diction poétique» y «Tentative orale». Por otra parte, las sentencias consideradas como una perfección relativa del lenguaje son, a juicio de Ponge, un atributo de la escritura de Malherbe: «Étant donné que le succès de langage ne peuvent être que relatifs, la perfection qu'il recherche, celle à laquelle il aboutit, celle dont le moindre fragment de son œuvre donne l'idée, est vraiment la *maxima*. ("Rien, afin que tout dure, ne dure éternellement"). *Ceci posé*, "Ce que Malherbe écrit dure éternellement"» (*Pour un Malherbe*, II, 25). Ver también: *La Fabrique du pré* (II, 436).

actores del "drama de la expresión"» (en Ponge, 2004: II, 1103). Las fábulas de La Fontaine, en consecuencia, aparecen como ejemplo de un uso del lenguaje, cuya eficacia no consiste en enunciar una regla, sino en constituir él mismo la «constatación» particular de una regla que se muestra en la práctica o en el ejercicio.

Un fabuliste (ce mot jusqu'à "présent" a été réservé aux écrivains de *Fables morales*), La Fontaine par exemple ne donne pas de *règles* morales. Ou s'il les donne c'est en suite de ses histoires, de ses fables. L'essentiel pour un tel écrivain c'est de montrer comment parlent et comment agissent tels personnages animés de tels sentiments (défauts ou qualités). L'essentiel c'est d'attraper le *ton* de tel ou tel sentiment. Et naturellement La Fontaine ne pense pas un mot de ce qu'il raconte. Il constate telle ou telle façon morale des hommes, telle ou telle idée morale des hommes et il les imite. Lorsque La Fontaine dit: *La raison du plus fort est toujours la meilleure*, c'est bien évidemment une constatation et non pas une règle. C'est une chose que les hommes ont coutume de *dire* et de *faire*. C'est un lieu commun. C'est un proverbe. («Examen des "Fables logiques"»: II, 1028-1029).

En «Examen des "Fables logiques"», Ponge se refiere de diversas maneras a ese tipo particular de «constataciones». En primer lugar, como «lugar común», en seguida, como «proverbio» y, más adelante, como «*bello* lenguaje», entendiendo por este último un «lenguaje capaz de *efectos* prácticos» (II, 1029). Esta última denominación, por cierto, anticipa claramente las denominaciones «nociones prácticas» y «resultados prácticos» que encontramos en «Introduction au "Parti pris des choses"» y en «Réflexions en lisant l'"Essai de l'absurde"», respectivamente.

Ese tipo particular de constataciones, por otra parte, aparece caracterizado por una serie de atributos bien específicos: primero, por un carácter impersonal («La Fontaine no piensa una palabra de lo que narra») y, luego, por una cualidad altamente pragmática, o incluso performativa, en la que Ponge insiste en dos ocasiones («es algo que los hombres tienen costumbre de *decir* y de *hacer*»). A estos atributos se suman, en seguida, una cualidad encantatoria o fascinante que produce un efecto perdurable en el receptor, un principio de economía o de brevedad y, muy ligado con ello, un carácter

memorizable que hace posible su cita en cualquier discusión («Examen des "Fables logiques"»: II, 1029).

Estas mismas cualidades son, precisamente, aquellas que fundamentan el hecho de que las sentencias constituyan un modelo para la escritura pongeana, según el cual la «tarea» del poeta consiste en encontrar «fórmulas impresionantes [*frappants*], válidas, capaces de victoria en una discusión práctica» («Examen des "Fables logiques"»: II, 1029).

La insistencia por parte de Ponge sobre el carácter «práctico» de este tipo de formulaciones se aprecia particularmente importante, porque sitúa la eficacia de las mismas en el ámbito de una oralidad cotidiana –contra cuya torpeza Ponge expresa su disgusto–, y porque enfatiza el hecho de que esa eficacia no depende necesariamente del significado de las palabras.

En efecto, como indica Ponge más adelante, el funcionamiento de este tipo de formulaciones no encuentra su fundamento en la «virtud», en las «ideas» o en el «pensamiento» de su emisor, quien tan pronto puede intervenir en apoyo de una tesis como, en seguida, apoyar una tesis contraria, sino que en su capacidad de «mostrar a las personas aquello que ellas mismas piensan» –y que no saben cómo expresar–, con el objetivo de «ponerlas de acuerdo consigo mismas» («Examen des "Fables logiques"»: II, 1029).

Esto explica que aquello que Ponge denomina como la «supremacía del *bello* lenguaje» se pueda ejemplificar mediante el uso de un pronombre demostrativo por parte del emisor, quien puede, en consecuencia, decirle a su interlocutor: «En suma, *esto* es lo que has querido decir» («Examen des "Fables logiques"»: II, 1029). En otras palabras, se puede afirmar que si este tipo de formulaciones no consigue el objetivo de

hablar por las cosas mudas, al menos consigue el objetivo de hablar por quienes solo pueden expresarse torpemente.

Et quand il [La Fontaine] dit: *il faut autant qu'on peut obliger tout le monde* c'est bien évidemment encore une constatation. Les hommes ont coutume de dire et de faire cela. La Fontaine s'en moque. Il exprime avec charme, rythme, d'une manière durable ce que tous les hommes disent en plus de mots, plus maladroitement. Sa démarche est celle d'un homme qui pénètre dans un cercle où l'on discute. Et qui sans y être intéressé s'écrie dégoûté par la maladresse de ces gens à s'exprimer: "En somme voici ce que vous voulez dire": et il parle pour eux. Voilà exactement le poète, l'écrivain. Il trouve des formules frappantes, valables, capables de victoire dans une discussion pratique. C'est tout son métier. Montrer aux gens ce qu'ils pensent, les mettre d'accord avec eux-mêmes. Lui-même s'en moque fort. Il se retournera vers les adversaires et leur dira. "Quant à vous, voici ce que vous voulez dire". Et il l'exprimera aussi bien que l'autre thèse. Voilà ce qu'on appelle le *Beau* langage. C'est ce qui est de pouvoir donner lieu à des *citations* à propos de n'importe quelle discussion *pratique*. C'est un langage capable d'*effets* pratiques. («Examen des "Fables logiques"»: II, 1029)

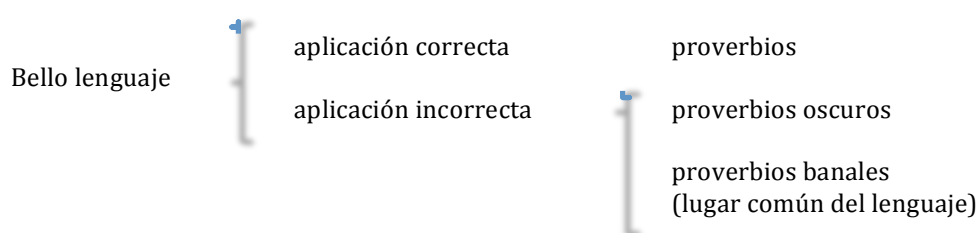
Ahora bien, es importante detenerse un momento en el hecho de que esta primera parte de «Examen des "Fables logiques"» incluye los lugares comunes del lenguaje entre los términos que Ponge utiliza para referirse a las sentencias, porque esa inclusión corre el riesgo de ocultar la relación problemática que su escritura establece con ellos.

En este sentido, hacia el final de «Examen des "Fables logiques"», Ponge retoma una vez más los estudios de Paulhan para introducir una distinción fundamental entre los proverbios y los lugares comunes.

Esta distinción se basa en la corrección o la incorrección de la aplicación de aquello que Ponge denomina como «bello lenguaje» a un caso particular. Dado que uno de los atributos del bello lenguaje es, precisamente, su capacidad de ser aplicado a una gran diversidad de casos particulares, el riesgo de que esa aplicación no sea la correcta y que, en consecuencia, ese bello lenguaje se torne oscuro, forma parte de su propia definición. En esa corrección o incorrección se juega, por cierto, la eficacia o la ineficacia de este tipo de formulaciones.

En este contexto, la formulación eficaz, es decir, aquella que «obliga a los hombres a ceder» («Examen des "Fables logiques"»: II, 1030), corresponde exclusivamente a los proverbios, los cuales, en consecuencia, se identifican con el bello lenguaje propiamente tal. En cambio, cuando no son aplicados correctamente, entonces, los proverbios resultan oscuros, o bien, banales, y este último caso es aquel que corresponde, propiamente, a los lugares comunes del lenguaje¹²³.

Un esquema puede facilitar la comprensión de este argumento:



Es preciso notar que esta distinción no solo permite comprender la tarea del poeta de acuerdo al horizonte abierto por la eficacia de las sentencias —entendidas como «fórmulas impresionantes [*frappants*], válidas, capaces de victoria en una discusión práctica»—, sino que también permite determinar la oscuridad y la banalidad como los riesgos a los que se expone esa misma tarea.

En efecto, así como Ponge reconoce que a veces La Fontaine concluye sus fábulas con la formulación de una regla moral, del mismo modo se puede afirmar que él

¹²³ El pasaje de «Examen des "Fables logiques"» al que hago referencia aquí es este: «[Paulhan] montre que ce beau langage est naturellement *obscur* quand il n'est pas *appliqué* et parfaitement *appliqué*. Cela est bien évident: il n'est fait que pour servir et il doit pouvoir servir dans un très grand nombre de cas. Plus il sera obscur, à plus de cas il pourra servir. Au lieu de beau langage on pourrait appeler ce langage *langage général* et l'opposer au *langage particulier*. Ainsi: *Passez-moi du sel*. Voilà du langage particulier. Voilà au fond pourquoi est fait le langage: pour servir à se faire donner à manger, etc. Mais: *il faut autant qu'on peut obliger tout le monde* est fort utile au cas où *Passez-moi du sel* ne suffit pas. Il y a une espèce de religion qui oblige les hommes à céder aux proverbes quand ils sont *appliqués*. D'ailleurs Paulhan montre très bien que par un curieux effet contraire au lieu d'être honorés les proverbes, quand ils ne sont pas appliqués mais pris absolument à part, sont *moqués* soit qu'on les trouve *obscur*s soit au contraire qu'on en dire "quel intérêt? ce sont des *Lieux communs*" (II, 1029-1030).

mismo concluye el texto de «Examen des "Fables logiques"» con la formulación de una regla verbal, cuyo alcance se extiende sobre la totalidad de su escritura:

Voilà bien les deux reproches qu'on fait constamment aux poètes: *obscur*, ou au contraire, *banal*. N'est-ce pas? Il est étrange qu'on soit obligé de rappeler à chaque instant de pareilles vérités critiques. Que l'encre n'a rien à voir avec la vertu. Qu'il s'agit en poésie et en littérature de *beau langage* et pas d'autre chose. Que les *idées* n'ont rien à voir là-dedans et qu'on ne demande pas à un poète d'être *penseur* («Examen des "Fables logiques"»: II, 1030).

Ahora bien, si «Examen des "Fables logiques"» ofrece un listado muy específico de las cualidades de las sentencias, el ejercicio de poner esas cualidades junto a otras que aparecen en textos posteriores, permite apreciar algunos énfasis que resultan útiles para determinar el carácter que asume este tipo de formulaciones. De este modo, a las cualidades de las sentencias que ya hemos enumerado, se suman la claridad y el carácter decisivo frente a cualquier explicación, según «My Creative method»; el carácter definitivo, infalible e irrecusable, oportuno u original [*bien trouvé*], según «Réponse à une enquête...»; la autoridad, la evidencia y el anonimato, según *Pour un Malherbe*; y la audacia y el atrevimiento, según *Comment une figue de paroles et pourquoi*.

Entre todas estas cualidades, aquellas que más se repiten son, sin duda, lo «impresionante» (*formules frappantes*) y, en seguida, aquello que podríamos resumir como lo definitivo (lo infalible, lo irrecusable, lo decisivo, lo sin réplica).

«Formules frappantes, valables, capables de victoire dans une discussion pratique» («Examen des "Fables logiques"»: II, 1029).

«Poèmes-formules: plus clairs, frappants, décisifs que toute explication» («My Creative method»: I, 534).

«Expression (...) définitive, infaillible, bien trouvé, irrécusable» («Réponse à une enquête...»: I, 646)

«Formules frappantes (autoritaires) et évidentes, qu'elles puissent se passer d'être signées» (*Pour un Malherbe*: II, 33).

«Formules frappantes, audacieuses, hardies, mais infaillibles, sans réplique(s).» (*Comment une figue de paroles et pourquoi*: II, 767).

Si se consideran las fechas de redacción de estos textos, podemos apreciar cómo el interés de Ponge por las sentencias se extiende por más de cincuenta años. Sin embargo, si las cualidades de las sentencias se mantienen más o menos estables, en cambio, no parece ocurrir lo mismo con la oscuridad. Según «Examen des "Fables logiques"», la oscuridad constituye un atributo del bello lenguaje, cuya correcta aplicación debe precisamente evitar. Pero esa oscuridad contradice expresamente los requisitos de la claridad y de la evidencia que aparecen en las versiones de «My Creative method» y de *Pour un Malherbe*, respectivamente.

Esto no quiere decir que la escritura pongeana abandone el argumento de la eficacia de las sentencias, sino que su reflexión incorpora la posibilidad de que esas mismas sentencias produzcan en el receptor un efecto distinto a aquello que hemos denominado como la cualidad de lo definitivo, como si lo impresionante se desplazara hacia una suerte de perplejidad, que permanece siempre abierta a la interpretación, y que Ponge denomina como «ambigüedad» o «carácter oracular» (*Pour un Malherbe*: II, 33), o bien, directamente como «enigma» («Tentative orale»: I, 655).

Ponge desarrolla esta postura, fundamentalmente, en «Tentative orale» (1946-1947), aunque también se refiere explícitamente a ella en «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique» (1953) y en *Pour un Malherbe* (1951-1957).

En «Tentative orale», Ponge sitúa explícitamente el origen de su decisión de escribir en el malestar que producen en él las «insuficiencias de expresión en el curso de una conversación». De aquí que asuma que «hablar y escribir son verdaderamente dos cosas contrarias» y que, en consecuencia, su escritura se proponga categóricamente como una expresión «*contra* la palabra oral» (I, 654).

En este contexto, la función de la escritura consiste en corregir los defectos de la expresión oral, con el objetivo de conseguir «una expresión más firme o más ambigua»

(«Tentative orale»: I, 654). Por «firme», Ponge entiende una expresión que pretende poner por escrito una «brusca convicción», y cuyo resultado corresponde a aquello que denomina como «máxima» o «consigna» [*mot d'ordre*] («Tentative orale»: I, 654). En este sentido, la expresión firme no difiere sustantivamente de las sentencias tal como estas aparecen en «Examen des "Fables logiques"». No obstante, Ponge argumenta a continuación que una expresión firme es equivalente, en última instancia, a una expresión ambigua, y que las máximas, los oráculos y los enigmas pueden ser considerados como términos intercambiables («Tentative orale»: I, 654).

En *Pour un Malherbe*, por su parte, Ponge identifica el «carácter oracular» de las sentencias con «la indiferencia entre la ambigüedad y la evidencia en los textos poéticos» (II, 33). En «Réponse à une enquête...», en cambio, Ponge no solo se refiere indistintamente a las máximas, los oráculos y los proverbios como un tipo de expresión escrita que se caracteriza por su carácter definitivo, sino que a continuación agrega que ese tipo de expresión «significa todo y nada, una perogrullada [*lapalissade*] y un enigma» (I, 646).

¿Cómo se explica, pues, que una expresión pueda ser al mismo tiempo firme y ambigua, ambigua y evidente, una perogrullada y un enigma?

Si se lee con atención el pasaje de «Tentative orale» que venimos comentando, es posible apreciar que por «expresión ambigua» Ponge entiende exactamente lo mismo que por «expresión firme». La diferencia radica en que una misma expresión puede ser firme desde el punto de vista de su emisor, pero al mismo tiempo puede ser ambigua desde el punto de vista del efecto que produce en su receptor.

On écrit pour faire plus ferme ou plus ambigu, et je dois dire que quand on est dans cette erreur d'écrire (...) faire plus ferme ou plus ambigu, au fond cela revient souvent à la même chose. Certaines gens saisi d'une brusque conviction veulent la mettre par écrit, essaient de faire très ferme, en font des maximes ou des mots d'ordre; mais d'autres, les lisant, trouvent qu'il n'y a rien de plus ambigu. Oui, bien souvent cela revient au même. Voyez

les maximes, ce n'est pas très loin des oracles, des énigmes! («Tentative orale»: I, 654-655)

Esta explicación, por cierto, corre ella misma el riesgo de ser banal, pues parece trasladar simplemente la reflexión pongeana acerca de las sentencias hacia el ámbito de la subjetividad. No obstante, Ponge afirma precisamente lo contrario en el mismo texto de «Tentative orale», pues la ambigüedad, el carácter oracular o el enigma que pueden producir las sentencias en el receptor se corresponden con el efecto que producen los objetos del mundo exterior.

Mais alors, quels sont les véritables oracles? Quels sont ces oracles (également à la limite) qu'on peut toujours interpréter de toutes les façons, qui demeurent éternellement disponibles pour l'interprétation. Ne seraient-ils pas justement autre chose que les énigmes, si parfaites soient-elles? Ne seraient-ce pas *les objets*. Les *choses*, qu'on peut toujours interpréter de toute façon? Donc, désirer créer quelque chose qui ait les qualités de l'objet, rien me semble plus normal. On m'a reproché de tendre à l'objet; certains m'en ont félicité, d'autres me l'on reproché. Eh bien, il me semble que c'est au fond à quoi tendent (selon le raisonnement que je vous tiens à l'instant) tous ceux qui écrivent, quels qu'ils soient. Il me semble que c'est très simple, qu'on ne peut pas faire autrement, dès qu'on a décidé d'écrire («Tentative orale»: I, 655).

Así, pues, a contar de la segunda mitad de la década de 1940, el interés pongeano por las sentencias se identifica con su interés por los objetos del mundo exterior. Esto explica, de paso, por qué las sentencias «no necesitan ser firmadas», así como la indiferencia que existe entre la ambigüedad y la evidencia en los textos poéticos, tal como afirma Ponge en *Pour un Malherbe* (I, 33).

Pero, asimismo, la ambigüedad, el carácter oracular y el enigma de las sentencias desempeña el papel fundamental de liberarlas del peligro que consiste en que su misma eficacia –definitiva, infalible, irrecusable, decisiva y sin réplica– se convierta en un lugar común del lenguaje fijo, anquilosado o estático. Pues, en efecto, tal como Ponge indica en «Tentative orale», ese carácter oracular es lo que permite que las

sentencias, al igual que los objetos del mundo exterior, estén siempre disponibles para la interpretación.

Como veremos más adelante en esta tesis, la contradicción aparente que se revela en las sentencias desempeña un papel clave en la comprensión del efecto que la evidencia pongeana produce en el receptor.

4. Los lugares comunes del lenguaje y el trabajo de los pintores.

Como tuvimos la oportunidad de comentar, la escritura pongeana establece una relación problemática con los lugares comunes del lenguaje.

De acuerdo a «Examen des "Fables logiques"», si los lugares comunes aparecen en primera instancia entre los términos que Ponge utiliza para referirse a las sentencias, más tarde terminan por revelarse como un uso ineficaz del lenguaje, cuya banalidad constituye uno de los riesgos a los que se expone la escritura poética.

En efecto, se puede afirmar que la escritura pongeana rechaza el lenguaje prefabricado y anquilosado de los lugares comunes del lenguaje, que no dicen nada acerca de su objeto y que impiden la expresión verbal autónoma del individuo, pero al mismo tiempo reconoce en ellos su capacidad para suscitar un reconocimiento compartido a partir de su aceptación general por parte de los interlocutores¹²⁴.

En este sentido, resulta elocuente que esa relación problemática encuentre una formulación, precisamente, en una sentencia: «Décède aux lieux communs tu est fait

¹²⁴ Michel Collot cita un apunte del *Cahier rose et marron*, fechado el 5 de septiembre 1936, donde Ponge reconoce la influencia de Jean Paulhan –en particular, la publicación de *Les Fleurs de Tarbes* en la *N.R.F.*– en esta aceptación del lugar común: «Ma pensée a suivi un cheminement analogue à celle de Paulhan (...) Après avoir été vis-à-vis de moi-même le plus implacable terroriste (j'en étais arrivé non pas à la décision de ne plus écrire, mais bien de l'aphasie), peu à peu j'ai retrouvé une sorte de naïveté et le pouvoir de parler en franchissant les lieux communs (même en m'en servant volontiers dans la mesure où ils me permettent de m'exprimer)» (en Ponge, 1999: I, 958). Además de los textos citados aquí, la importancia concedida por Ponge a los lugares comunes del lenguaje se puede apreciar también en «Braque le Reconciliateur» (I, 131), redactado en 1946 y publicado en *Le Peintre à l'étude* (1948), y en «Germaine Richier» (II, 603), redactado en 1956 y publicado en *L'Atelier contemporain* (1977).

pour eux» (I, 231). Esta sentencia aparece por primera vez en «Le Tronc d'arbre» (1926), el texto que cierra el volumen de *Proêmes* (1948), vuelve a aparecer con un pequeño añadido aclaratorio en las anotaciones del 30 de enero de 1948 de «My creative method» («Décède aux lieux communs, tu es fait pour eux (... crée le lieu commun)» (I, 530)) y, una vez más, en las anotaciones del 23 de febrero de 1955 de *Pour un Malherbe*.

En una entrevista concedida en 1976 a Jean-François Chevrier, Frédéric Berthet y Jean Thibadeau, Ponge se refiere específicamente a esta sentencia en términos del proceso según el cual los lugares comunes del lenguaje devienen proverbios (en Ponge, 2004: II, 1420).

Por esta razón, como veremos ahora, cabe pensar los lugares comunes del lenguaje como una materia que se ofrece al trabajo de expresión como un obstáculo que este último debe vencer.

Esta perspectiva adopta la forma de una comparación entre los oficios del escritor y del pintor –*ut pictura poesis*–, que termina por convertirse en un pequeño relato con un alcance estético y moral: «C'est comme les peintres (...) que nous sommes écrivains» («Aragon, grand poète "décadent"»: II, 1048-1049).

Ponge plantea esta comparación en tres ocasiones. La primera versión aparece en el texto titulado «Aragon, grand poète "décadent"», redactado en 1924 y publicado al igual que «Examen des "Fables logiques"» en *Pratiques d'écriture ou l'inachevement perpétuel*. La segunda corresponde a un pasaje del texto titulado «Les écuries d'Augias», redactado entre 1929 y 1930, y publicado en *Proêmes*. Y la tercera, más tardía –lo que demuestra la perduración de esta comparación–, pertenece a «La pratique de la littérature», el texto de una conferencia dictada en Stuttgart durante 1956 y publicado en 1961 como parte de *Méthodes*.

La primera versión es la más breve y, en principio, se reduce casi exclusivamente a exponer el elemento común que, a juicio de Ponge, permite la comparación entre escritores y pintores, el cual corresponde a que ambos artistas utilizan en sus oficios respectivos una «materia usada»:

C'est comme les peintres s'il n'y avait depuis le début des arts qu'un grand pot de rouge un de bleu un de chaque couleur et que tous les célèbres et les autres se soient servis dans ces pots et que tous les publics aient un peu craché dedans eh bien c'est comme les peintres d'à présent qui seraient obligés de peindre avec ces vieilles matières usagées, c'est comme eux que nous sommes écrivains. («Aragon, grand poète "décadent"»: II, 1048-1049)

No obstante, una vez establecida la comparación, Ponge introduce enseguida el argumento de una elección fundamental, pues frente a la degradación de la materia que se ofrece al trabajo de expresión, el artista –escritor o pintor– ha de tomar la decisión de rechazar esa materia, intentando limpiarla o fabricando una nueva, o bien, ha de tomar la decisión de servirse de ella, e intentar con ella conseguir algo nuevo o puro.

Eh bien beaucoup refuseront maintenant et traiteront leurs couleurs en secret pour leur redonner de la force, ou les rendre à nouveau propres. Beaucoup refuseront et broieront à grand scandale de nouvelles couleurs. Mais Aragon trempe son pinceau dans le vieux pot comme tous les imbéciles et les faux artistes et il fait quelque chose de plus neuf, de plus moderne que tous les révoltés et quelque chose d'aussi pur que les chefs-d'œuvre primitifs. Je veux dire qu'il a seul trouvé l'art de se servir de cette matière usagée, fanée, *passée* en un mot. Ce n'est qu'un frottis léger (comme Matisse). («Aragon, grand poète "décadent"»: II, 1049)

El alcance moral de la comparación se revela claramente en su segunda versión. No solo porque el texto se inicia con la denuncia de la alienación que caracteriza al orden social burgués, la cual se traduce en un uso inexpresivo del lenguaje –una denuncia semejante a aquella que comentamos a propósito de «Le martyre du jour...» y de la determinación pongeana de fundar una retórica–, sino porque su título –«Les écuries d'Augias»–

subraya el esfuerzo implicado en la tarea de escribir a la vez que dota ese esfuerzo con un alcance mítico que supera a aquel que caracteriza a los trabajos de Hércules¹²⁵.

El entrecruce entre lo moral y lo estético se puede apreciar particularmente en que los escupitajos que aparecían en «Aragon, gran poète "décadent"» se convierten ahora en estiércol, con lo cual se podría afirmar que la suciedad y la abyección de la materia que se ofrece al trabajo artístico –los colores, por una parte; las palabras, por otra– cobra mayor relevancia.

En este sentido, es importante destacar que Ponge invierte en un punto el mito hercúleo, pues en lugar de concebir la escritura como una operación de limpieza –un trabajo, a su juicio, demasiado simple y grosero–, plantea que la única manera de afrontar el uso inexpresivo del lenguaje –la única salvación frente a la sordidez del orden social– consiste en tomar consciencia de la suciedad de las palabras y trabajar con ella en aquello que Ponge denomina un «juego agotador de abusos recíprocos»¹²⁶.

Hélas, pour comble d'horreur, à l'intérieur de nous-mêmes, le même ordre sordide parle, parce que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. Tout se passe pour nous comme pour des peintres qui n'auraient à leur disposition pour y tremper leurs pinceaux qu'une même immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leurs couleurs... Mais déjà d'en avoir pris conscience l'on est à peu près sauvé, et il ne reste plus qu'à se crever d'imitations, de fards, de rubriques, de procédés, à arranger des fautes selon les principes du mauvais goût, enfin à tenter de faire apparaître l'idée en filigrane par des ruses d'éclairage au milieu de ce jeu épuisant d'*abus mutuels*. Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin: travail émouvant et qui demande un cœur mieux accroché et plus de finesse et de persévérance qu'il n'en fut exigé d'Hercule pour son travail de simple et grossière moralité («Les écuries d'Augias»: I, 192)

¹²⁵ Según la versión de Apolodoro, la limpieza de los establos de Augías, rey de la Élide, corresponde al quinto trabajo ordenado por Euristeo a Hércules, quien habría sacado en un solo día todo el estiércol que habían acumulado los enormes rebaños (Ruiz de Elvira, 1984: 207-239).

¹²⁶ A juicio de Michel Collot, la consciencia por parte de Ponge acerca de la suciedad de su medio de expresión, lejos de conducirlo a plantear una imposible purificación de las «palabras de la tribu», según la expresión mallarmeana, apunta a la necesidad de inventar una retórica (en Ponge, 1999: I, 979). Por otra parte, resulta pertinente comentar a propósito de este pasaje la tendencia pongeana a identificarse con figuras míticas que no son aquellas que representan tradicionalmente a la poesía o a las artes, sino a personajes que destacan por su fuerza y perseverancia ante un castigo o una obligación: Hércules y Sísifo.

La relación entre la imagen del pote sucio de pintura y la posición pongeana con respecto a los lugares comunes del lenguaje aparece con toda claridad, finalmente, en la versión de «La pratique de la littérature», que es la más extensa de todas.

El contexto donde se sitúa este pasaje es una comparación más amplia entre las diversas artes (artes visuales, música y poesía), que surge a partir de la constatación del carácter concreto de las palabras. Ese carácter concreto es aquel que constituye a las palabras como un objeto con tres dimensiones (visual, auditiva y semántica) que posee las mismas cualidades que los objetos del mundo exterior¹²⁷.

A partir de ello, Ponge afirma que la dimensión semántica de las palabras –los «sonidos significativos»– no solo es aquello que permite distinguir la poesía con respecto a las artes restantes, sino que también aquello que, en una suerte de *paragone*, determina su superioridad con respecto a ellas. La razón de ello reside en que esa significación, condicionada como está por el uso de los más diversos hablantes, implica una dificultad mayor para el trabajo del poeta, como si el estatuto de un arte en particular en relación con las artes restantes dependiera del grado de esfuerzo que ese arte exige.

Les hommes sont des animaux à paroles. Ceci, non pour vouloir dire que les musiciens sont des oiseaux. Mais je veux qu'on comprenne pourquoi, quand on a l'esprit un peu exigeant ou seulement positif, quand on aime la difficulté, on choisit plutôt la parole comme moyen d'expression. Quelle est la conséquence de cette signification? C'est avec les mots que tout le monde emploie chaque jour, pour dire "Ne poussez pas" (dans le métro) ou pour dire "Passez-moi du sel" ou pour dire... C'est avec ces mots qu'il faut que nous travaillons, pas seulement ces mots, mais ceux aussi bien pour dire "j'ai peur", pour dire "vous voulez?", pour dire des choses aussi... ou peut-être... beaucoup plus importantes, que peuvent penser les autres animaux. («La pratique de la littérature»: I, 677)

El uso de las palabras por parte de los hablantes constituye, entonces, la dificultad a vencer por parte del poeta. Pero ese uso –la suciedad que implica– dota al mismo

¹²⁷ Como veremos más adelante en esta tesis, es importante indicar que Ponge insiste mucho en que no existe tránsito alguno entre el mundo de los objetos exteriores y el mundo de las palabras.

tiempo a las palabras con el carácter concreto –el espesor, el peso– de una materia que se debe manipular.

Volvemos a encontrar aquí, entonces, la valoración del trabajo esforzado y de la dificultad que ya aparecía en «Les écuries d’Augias», aunque sin la referencia mítica a los trabajos de Hércules. En cualquier caso, tal como comentamos al final del capítulo anterior de esta tesis, la posición pongeana frente a los lugares comunes implica la voluntad de transformar aquello que se opone como una dificultad en la ocasión para alcanzar un éxito relativo y, en particular, en este contexto, un éxito relativo en el trabajo sobre los aspectos materiales del lenguaje.

Nous devons, pour exprimer notre sensibilité au monde extérieur, employer ces expressions qui sont souillées par un usage immémorial, souillées et épaissies et rendues plus lourdes, plus graves, plus difficile à manier. («La pratique de la littérature»: I, 677)

Este es el contexto preciso, entonces, donde Ponge recurre una vez más a la imagen del pintor que sumerge su pincel en un pote de pintura sucia, utilizada y reutilizada.

La semejanza entre este pasaje y la versión de «Aragon, grand poète "décadent"» es patente. Ponge vuelve a citar el ejemplo de la técnica empleada por Matisse, e insiste en la idea de que el esfuerzo del artista que trabaja sobre la materia sucia que le ofrecen los colores y las palabras ha de conseguir, con esa misma materia sucia, el objetivo –aun más dificultoso– de dar la impresión de unos colores y de unas expresiones que sean puras.

Supposez que chaque peintre, le plus délicat, Matisse par exemple... pour faire ses tableaux, n’ait eu qu’un grand pot de rouge, un grand pot de jaune, un grand pot de, etc., ce même pot où tous les peintres depuis l’Antiquité (français mettons, si vous voulez) et non seulement tous les peintres, mais toutes les concierges, tous les employés de chantier, tous les paysans ont trempé leur pinceau et puis ont peint avec cela. Ils ont remué le pinceau, et voilà Matisse qui vient et prend ce bleu, prend ce rouge, salis depuis, mettons, sept siècles par le français. Il lui faut donner l’impression de couleurs pures. Ce serait tout de même une chose assez difficile! C’est un peu comme ça que nous avons à travailler. («La pratique de la littérature»: I, 677)

La importancia que estos pasajes conceden al trabajo del artista sobre la suciedad de la materia de expresión orienta decididamente el interés pongeano por el lugar común hacia la búsqueda de la cualidad –de origen retórico– de lo «*propre*» (propio, limpio), es decir, de una expresión adecuada tanto para el objeto como para el sujeto de expresión¹²⁸.

Como decimos, la referencia a lo *propre* ya estaba presente en la versión de «Aragon, grand poète "décadent"», pero solo cobra todo su alcance en la versión de «La pratique de la littérature». En efecto, un poco antes de introducir la comparación entre el oficio del poeta y del pintor, Ponge señala en este último texto que escribe contra la impresión de suciedad, de insuficiencia, y de confusión que caracteriza a la palabra oral, y agrega que «con un poco de atención, puedo, quizás, escribir algo propio [*propre*], limpio [*net*]»¹²⁹ («La pratique de la littérature»: I, 672).

Quand je dis que nous devons utiliser ce monde des mots, pour exprimer notre sensibilité au monde extérieur, je pense, je ne sais si j'ai tort, et c'est en ça que je crois que je ne suis pas mystique, en tous cas je pense que ces deux mondes sont étanches, c'est-à-dire sans passage de l'un à l'autre. On ne peut pas passer. Il y a le monde des objets et des hommes, qui pour la plupart, eux aussi, sont muets. Parce qu'ils remuent le vieux pot, mais ils ne disent rien. Ils ne disent que les lieux communs. («La pratique de la littérature»: I, 678)

¹²⁸ Como tuvimos la oportunidad de comentar, la cualidad retórica de la *proprietas*, entendida como la palabra asignada por la costumbre a una cosa, está directamente ligada a la virtud de la *perspicuitas*. Por otra parte, Ponge utiliza recurrentemente el adjetivo «propio» para referirse a la fundación de su retórica de lo particular. Para los usos pongeanos de este término ver, entre otros: «Pas et le saut» (I, 172), «Pages bis» (I, 214), «Le carnet du bois de pins» (I, 399), «My creative method» (I, 529, 534), «La lessiveuse» (I, 740), *Pour un Malherbe* (II, 64), *Comment une figue de paroles et pourquoi* (II, 768-769, 820), «La propriété des termes. Du point de vue de l'éternité du goût» (II, 1035-1039). Jacques Derrida (1984) es, sin duda, quien más ha estudiado la importancia de la relación entre los términos *propreté* y *propriété* en el marco de la escritura pongeano. Volveremos más adelante en esta tesis sobre esto.

¹²⁹ En este contexto, Ponge introduce un breve ejemplo, no demasiado distinto al relato que compara el oficio del poeta y del pintor: «Si j'ai choisi d'écrire ce que j'écris, c'est aussi contre la parole, la parole éloquente, parce que je ne suis pas éloquent. Et donc je ne veux pas essayer l'être. Et souvent, après une conversation, des paroles, j'ai l'impression de saleté, d'insuffisance, de choses troubles; même une conversation un peu poussée, allant un peu au fond, avec des gents intelligents. On dit tant de bêtises, on dit les choses sur un tempo qui n'est pas juste, on sort de la question. Ce n'est pas propre. Et mon goût pour l'écriture c'est souvent, rentrant chez moi après une conversation où j'avais eu l'impression de prendre de vieux vêtements, de vieilles chemises dans une malle pour les mettre dans une autre malle, tout ça au grenier, vous savez, et beaucoup de poussière, beaucoup de saleté, un peu transpirant et sale, mal dans ma peau» («La pratique de la littérature»: I, 672). Al igual que en el caso de la comparación entre el oficio del poeta y del pintor, la primera versión de este ejemplo data de la década de 1920, específicamente, del texto titulado «Des raisons d'écrire» (1929-1930) publicado en *Proèmes*.

Como veremos a continuación, la toma de partido por las cosas, el asumir el carácter mudo de los objetos, la consciencia de la infidelidad de los medios de expresión, y la consideración de la palabra como una materia sucia sobre la cual –o contra la cual– ha de ejercerse un trabajo de escritura que, a partir de la comparación entre los oficios del poeta y del pintor, persigue la consecución de una expresión verbal *propre*, constituyen elementos indispensables para la elucidación de aquello que en «L'Œillet» Ponge denomina como una «évidence muette opposable» (I, 357).

III. La noción de evidencia en «L'Œillet».

Como adelantamos, la segunda aparición del término evidencia en el marco de la escritura pongeana se encuentra en el texto titulado «L'Œillet» (1941-1944), publicado en *La Rage de l'expression* (1952).

Una lectura de «L'Œillet» no solo es importante porque permite apreciar el cambio radical que experimenta el uso del término evidencia por parte de Ponge, sino también porque permite apreciar ese cambio en un texto que puede considerarse como un caso ejemplar de la escritura pongeana.

En este sentido, quizás se podría haber esperado que el término evidencia apareciera en un texto de *Le Parti pris des choses* y no en uno de *La Rage de la expression*.

Aunque la distinción por parte de la crítica entre las poéticas de dichos volúmenes pueda matizarse, la perfección de los textos de *Le Parti pris des choses* parece adecuarse más, al menos en principio, al poner el objeto ante los ojos que caracteriza al modo descriptivo que constituye el requisito indispensable en todas las definiciones retóricas tradicionales de dicha noción.

Pero, por esta misma razón, el uso del término evidencia queda asociado desde ya en la escritura de Ponge a una problematización de la capacidad de la palabra para representar de manera acabada su objeto y a un trabajo –siempre en movimiento– sobre la materialidad del lenguaje, que no estaban presentes en esas definiciones tradicionales.

1. Una «estética objetiva»: «L'Œillet» y «Berges de la Loire».

«L'Œillet» es un texto que incorpora la fecha de composición de sus secciones, que está dedicado a Georges Limbour (poeta y crítico de arte), y que motivó una serie de aguafuertes de Jean Dubuffet. El texto se divide en tres partes: un prefacio organizado en cuatro secciones, quince secciones numeradas, la última de las cuales se titula «Rhétorique résolve de l'œillet»; y una conclusión escrita en *itálicas*¹³⁰.

Cada una de estas tres partes (prefacio, secciones numeradas, conclusión) está claramente diferenciada tanto interna como externamente con respecto a las otras partes del texto por gruesos espacios en blanco y por signos tipográficos (estrellas para el prefacio y la conclusión, números arábigos para las secciones restantes) en una proliferación que la crítica ha identificado con aquella de los pétalos del clavel (en Ponge, 1999: I, 1032).

El prefacio y la sección quince, ambas escritas en prosa, son las partes más extensas del texto. Las otras secciones numeradas, algunas escritas en prosa, otras escritas en verso, en general son muy breves (con excepción quizá de la sección 10 y de

¹³⁰ Un párrafo de la sexta sección indica que hasta ese momento el texto ha sido escrito durante «la nuit du 12 au 13 juin 1941, en présence des œillets blancs du jardin de Mme Dugourd.» («L'Œillet»: I, 259). Las secciones siete, ocho y nueve tienen como fecha el 13 de junio; la sección diez, el 14 de junio; y la sección once, el 15 de junio del mismo año. Las secciones doce, trece, y catorce son las únicas sin indicación de fecha en el cuerpo del texto. Por otra parte, Bernard Veck y Jean-Marie Gleize indican que la dedicatoria a Georges Limbour «participe sans doute de la volonté d'inscrire une proximité à l'art et aux artistes» (en Ponge, 1999: I, 1031).

la sección 12), al igual que la conclusión que cierra el texto, la cual ocupa solo cuatro renglones.

Según indica el mismo Ponge, el poema propiamente tal corresponde a las quince secciones numeradas. En consecuencia, se puede afirmar que «L'Œillet» está limitado por dos textos, uno al comienzo y otro al final, que además Ponge tuvo la intención de distinguir tipográficamente con respecto al poema que encierran¹³¹.

La función desempeñada por estos límites es completamente distinta a aquella desempeñada por el marco en «Le martyre du jour...», lo cual nos indica desde ya la diferencia que existe entre ambos textos, y el cambio radical que experimenta el uso de la noción de evidencia por parte de Ponge.

En primer lugar, porque esos límites no dotan al poema con un carácter cíclico o cerrado. De hecho, aquello que Ponge denomina «poema», que comienza en su primera sección con un listado de palabras extraído del diccionario etimológico de Émile Littré, finaliza con un «etc.», seguido por una oración compuesta bimembre escrita entre paréntesis que, al formularse como un deber o como una necesidad, proyecta el trabajo de escritura hacia el futuro: «(Mon œillet ne doit pas être trop grand-chose: il faut qu'entre deux doigts on le puisse tenir».) («L'Œillet»: I, 363).

En este sentido, se puede afirmar que «L'Œillet» es un texto que problematiza, precisamente, el problema de los límites, del cierre o de la cerrazón, lo cual cobra particular importancia considerando que una flor es aquello que se caracteriza por abrirse.

¹³¹ La edición de *La Pléiade* ofrece el fragmento de una carta de Ponge dirigida al editor de *La Rage de l'expression*, Henri-Louis Mermod, fechada el 3 de marzo de 1946: «Il s'agit de l'Œillet. J'aimerais beaucoup que (comme il a été fait dans les *Lettres*, où ce texte a paru pour la première fois) il y soit employé 2 caractères, l'un pour le poème proprement dit à partir du moment où les morceaux sont numérotés 1, 2, 3, etc., l'autre pour la sorte de préface qui le précède et pour la brève conclusion qui l'achève [...]. Ce qui pourrait être fait, ce serait de recomposer en italiques ces deux passages, laissant tout le reste comme il est» (en Ponge, 1999: I, 1033). Esta carta hace pensar que la conclusión del poema es exclusivamente la segunda (última) parte de la sección 15.

Pero, en segundo lugar, esos límites desempeñan un papel muy específico, que está completamente ausente en «Le martyre du jour...», y que consiste en el propósito de restituir o de dar cuenta de la presencia del objeto mediante la identificación de este último con el texto. Desde esta perspectiva, tal como se puede apreciar en la cita anterior, se podría afirmar que esos límites configuran verbalmente los dedos o las manos que permiten coger el clavel, el cual, a su vez, presenta entre sus cualidades diferenciales una «violencia» que, no obstante, está «bien tassé, assemblé dans les limites raisonnables»¹³² («L'Œillet»: I, 358).

La posibilidad de plantear la operación de esta figuración textual no solo se basa en la organización formal, en los recursos de motivación del signo y en la puesta en página del texto, sino que también en el contenido programático que se expone en el prefacio, en la sección quince y en la conclusión de «L'Œillet».

Este carácter programático distingue claramente estas secciones con respecto a las secciones restantes. En este sentido, Bernard Veck y Jean-Marie Gleize destacan que el prefacio de «L'Œillet» está ligado por una continuidad cronológica y por una contigüidad teórica a «Berges de la Loire», es decir, al texto que hace de prólogo a la totalidad del volumen de *La Rage de l'expression*.

Por esta razón, a juicio de estos autores, «L'Œillet» podría considerarse como «el primer intento de puesta en obra del proyecto de estética objetiva contenido en las notas que servirán de prólogo al volumen», cuya operación consistiría en un

¹³² El gesto de coger el clavel con las manos se puede apreciar en la serie de aguafuertes que Jean Dubuffet creó para una edición separada de «L'Œillet» que no llegó a publicarse (en Ponge, 1999: I, 435-436). Por otra parte, se podría pensar también en una relación diagramática entre esos límites y las hojas que despuntan bajo el botón del clavel: «sous chacun d'eux se dégagent c'est le mot / deux très simples petits sabres / symétriquement inoffensifs» («L'Œillet»: I, 362). En cualquier caso, esta no es la única semejanza icónica o diagramática entre texto y objeto. La más evidente es aquella, que Genette llamaría «mimográfica», que aparece en la sección 14 del poema, que se ofrece como el resultado final de la búsqueda escritural de Ponge, aunque concluya con un etcétera: «O fendu en Œ / O! Bouton d'un chaume énergique / fendu en ŒILLET! / L'herbe, aux rotules immobiles / ELLE ô vigueur juvénile / L aux apostrophes symétriques / O l'olive souple et pointue / dépliée en Œ, I, deux L, E, T / Languettes déchirées / Par la violence de leur propos / Satin humide satin cru / etc.» (I, 363). Volveremos, al final de este capítulo, sobre este pasaje.

«ensamblaje de palabras en vistas al reconocimiento del objeto» (en Ponge, 1999: I, 1031).

La revisión de los puntos principales del programa contenido en «Berges de la Loire» (1941) permite comprender mejor el alcance de esa estética objetiva.

En primer lugar, nos encontramos con la determinación de conceder una prioridad sin condiciones a aquello que Ponge denomina «el objeto bruto» por sobre la forma verbal que puede adoptar su expresión. Ponge insiste repetidamente en este argumento: «ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbal», «en revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de *différent*: différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit sur lui», «reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème», «l'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits)» («Berges de la Loire»: I, 337).

Como se puede apreciar, la prioridad concedida al objeto por sobre su expresión verbal implica necesariamente el establecimiento de una diferencia radical entre la escritura pongeana y la escritura poética tradicional. Esta diferencia surge a partir del reconocimiento de que el objeto siempre será *diferente* a su expresión verbal con respecto a la cual, en consecuencia, ese objeto se *opone*.

Bernard Veck y Jean-Marie Gleize interpretan este argumento en un sentido muy próximo a aquel que comentamos a propósito de la apuesta pongeana por lo relativo tal como aparece en «Réflexions en lisant l'"Essai sur l'absurde"»:

La reconnaissance de l'inadéquation fondamentale entre les choses et le langage, agencé ou non en poème, se situe à l'opposé de toute croyance en une motivation linguistique qui ferait communiquer les mots et les choses, ou à la possibilité d'une expression aboutissant à la mise en mots de la chose même. L'objet reste toujours *autre*, toute écriture cherchant à en rendre compte est relative (en Ponge, 1999: I, 1024).

El problema de esta interpretación no radica en el reconocimiento por parte de Ponge de la inadecuación fundamental entre las cosas y el lenguaje —él mismo afirma su determinación de «ne jamais essayer d'*arranger les choses*. Les choses et les poèmes sont inconciliables» («Berges de la Loire»: I, 338)—, sino en que, como ya hemos alcanzado a entrever, «L'Éillet» abunda en el recurso a la motivación lingüística, al igual que muchos otros textos de *La Rage de l'expression* y otros posteriores.

Por esta razón, el aspecto decisivo aquí, tal como en «Réflexions en lisant l'"Essai sur l'absurde"», consiste en que el reconocimiento del carácter irreductible del objeto a su expresión verbal —su condición de *hors d'atteinte*— no implica que la escritura abandone su aspiración de establecer una comunicación entre las palabras y las cosas mediante la búsqueda de aquello que Ponge denominaba en dicho texto como un éxito relativo de la expresión, o de aquello que, como veremos, el texto de «L'Éillet» denomina la *indiferencia* entre texto y objeto¹³³.

En «Berges de la Loire», el mismo Ponge parece sugerir esta interpretación más matizada cuando afirma que «la forma *poétique*» debe ser utilizada —el verbo *deber* es de Ponge— «à un moment de mon étude parce qu'elle dispose un jeu de miroirs qui peut *faire apparaître* certains aspects demeurés obscurs de l'objet. L'entrechoc des mots, les analogies verbales sont *un* des moyens de scruter l'objet»¹³⁴ (I, 337-338).

Pero esta perspectiva también se puede apreciar con toda claridad en dos pasajes claves de «Berges de la Loire». Primero, cuando Ponge se refiere a su propia escritura en términos de «une rectification continuelle de mon expression (sans souci *a priori* de

¹³³ En otro lugar, a propósito del mismo pasaje, Veck y Gleize parecen matizar en algo su argumento: «*Les objets sont reconnus hors d'atteinte et inexprimables en tant que tels*. La rage redevient pertinente, qui dit l'acharnement relançant l'écriture à la poursuite sans espoir d'un poème (d'une formule), conçu *a priori* comme inadéquat et inférieur à son objet» (en Ponge, 1999: I, 1015). Por otra parte, en las anotaciones del 7 de agosto de 1952 de *Pour un Malherbe*, Ponge se refiere en estos términos a «Berges de la Loire»: «D'ailleurs, j'ai toujours balancé entre le désir d'assujétir la parole aux choses (cf. *Berges de la Loire*) et l'envie de leur trouver des équivalents verbaux (?)» (II, 56). Volveremos más adelante sobre este pasaje de *Pour un Malherbe*.

¹³⁴ Las itálicas de «*faire apparaître*» son nuestras.

la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut» (I, 338) y, en seguida, cuando hacia el final del texto distingue entre la composición de un poema y aquello que denomina «dar cuenta de una cosa», porque tanto esa rectificación continua como ese dar cuenta de la cosa no tendrían sentido alguno si no se impusieran al menos como horizonte la comunicación entre ambos ámbitos.

Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau). C'est le second terme de l'alternative que mon goût (un goût violent des choses, et des progrès de l'esprit) sans hésitation me fait choisir. Ma détermination est donc prise... Peu m'importe après cela que l'on veuille nommer poème ce qui va en résulter. («Berges de la Loire»: I, 338)

Como veremos a continuación, la prioridad concedida al objeto por sobre su expresión en una forma verbal determinada, la diferencia radical entre la escritura pongeana y la escritura poética tradicional, el reconocimiento de la diferencia irreductible entre la expresión verbal y un objeto que se le opone, y, no obstante, la insistencia en dar cuenta de ese objeto mediante la rectificación continua de la expresión en vistas a un objetivo que supera los límites de lo estrictamente literario, son todos aspectos determinantes para la lectura de «L'Œillet» tal como se puede apreciar desde un comienzo en su prefacio.

2. La «evidencia muda oponible».

Como ya hemos indicado, el prefacio de «L'Œillet» está dividido en cuatro secciones claramente diferenciadas. No obstante, la secuencia casi pedagógica que adopta la formulación del programa de escritura —«le naïf programme (valable pour toute expression authentique)», dice Ponge («L'Œillet»: I, 357)—, destaca por su consistencia o trabazón argumentativa.

Cada una de las secciones plantea un problema preciso, pero a la vez retoma desde una nueva perspectiva los problemas planteados por las secciones anteriores e introduce el problema que planteará la siguiente, hasta llegar a la última sección cuya conclusión sintetiza el resultado de la totalidad del prefacio mediante la fórmula «évidence muette opposable».

En este sentido, es importante destacar que el prefacio de «L'Œillet» se inicia con una fórmula: «Relever le défi des choses au langage», y concluye con otra que esta vez está aislada en un párrafo distinto («évidence muette opposable»), como si las cuatro partes en que se divide el prefacio constituyeran el tránsito que conduce necesariamente de una fórmula a otra.

Se trata, entonces, de observar cómo el desafío lanzado por las cosas al lenguaje se convierte en evidencia muda oponible, y de determinar el significado de esta última expresión.

La primera sección del prefacio se inicia con la formulación del artículo inaugural del programa de escritura («Relever le défi des choses au langage»), con la proposición del objeto «œillet» como ejemplo de ese desafío, y con una primera especificación acerca de su significado:

Relever le défi des choses au langage. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doit s'écrier nécessairement: c'est quelque chose comme un œillet qu'il s'agit («L'Œillet»: I, 356).

Afirmar que las cosas lanzan o pueden lanzar un desafío al lenguaje implica, en primer lugar, que el artículo inaugural de este programa de escritura concede la iniciativa al objeto «œillet» y no al texto homónimo, como si la donación del primero constituyese propiamente una acción o una actividad –quizá un comportamiento y, en consecuencia,

una prosopopeya—, y la contra-donación del texto constituyese propiamente la respuesta a esa actividad anterior¹³⁵.

La homonimia, según la cual texto y objeto tienden a confundirse, es una de las operaciones fundamentales de la poética pongeana. Tal vez por esta razón, como se puede apreciar, el foco de este pasaje se desplaza casi inmediatamente a continuación desde el objeto «œillet» hacia el texto homónimo, de modo que la respuesta que obtiene el desafío lanzado por las cosas al lenguaje se traduce, entonces, en el propósito por parte de Ponge de configurar las palabras de una manera tal que su ensamblaje permita el reconocimiento del objeto de esas palabras por parte del receptor, ya sea de una manera auditiva o visual.

Ese reconocimiento, por cierto, solo puede entenderse de acuerdo al propósito de establecer una semejanza o una adecuación entre las palabras y las cosas, aunque para que ese propósito sea posible, o siquiera postulable, es necesario que exista una desemejanza o una inadecuación anterior que exija el trabajo sobre las palabras por parte del poeta¹³⁶.

Ponge no utiliza la palabra «semejanza» en el prefacio «L'œillet» —como sí lo hará en la sección 15 y en otros textos—, sino la palabra «indifférence», la cual aparece en dos pasajes clave¹³⁷. En la última sección del prefacio, como adjetivo que se refiere a

¹³⁵ Ponge aborda el «comportamiento» del clavel en la sección 15: «Nous ne devons pas céder en effet à la tentation de croire que ce soit seulement pour nous causer les tracas que je viens de décrire que l'œillet se comporte ainsi. / Mais on peut décèler peut-être dans le comportement du végétal une volonté d'enlacer, de ficeler la terre, d'en être la religion, les religieux —et par conséquent les maîtres» («L'œillet»: I, 364-365).

¹³⁶ Dado que Ponge habla de «ensamblaje», la semejanza parece ser sintáctica y, en consecuencia, la motivación consistiría en un iconismo diagramático. No obstante, al leer el poema propiamente tal resulta manifiesto que Ponge no se limita simplemente al ensamblaje de las palabras en un sentido sintáctico, tal como se aprecia en la sección 14 del poema que ya hemos citado.

¹³⁷ La palabra «semejanza» aparece de manera elocuente cuando Ponge aproxima la sintaxis de su frase con las raíces del clavel: «C'est quelque chose qui ressemble fort à la phrase par laquelle j'essaie "actuellement" de l'exprimer, quelque chose qui se déroule moins qu'elle ne s'arrache, qui tient au sol par mille racicules adventices —et dont il est probable qu'elle cassera net (sous mon effort) avant que j'aie pu extraire le principe. Connaissant ce danger je le risque vicieusement, sans vergogne, à différentes reprises» («L'œillet»: I, 364). Entre muchos otros, dos ejemplos destacados del uso por parte de Ponge de la palabra «semejanza» son aquellos que aparecen en «Le murmure (condition et destin de l'artiste)»

la cualidad ordinaria o cotidiana del objeto y, más adelante, en la conclusión del texto, esta vez como sustantivo que se refiere precisamente a la identificación entre la expresión verbal y su objeto¹³⁸. La ambigüedad es elocuente porque, como veremos, según el prefacio de «L'Œillet» la expresión verbal ha de adecuarse a la condición ordinaria o cotidiana de su objeto.

Categoría de raigambre aristotélica, que se puede retrotraer al famoso «este es aquél» del capítulo IV de la *Poética*, el reconocimiento inscribe la escritura de Ponge – tal como la misma noción de *evidencia*– en la amplísima tradición occidental de la mimesis, al mismo tiempo que supera o subvierte esa tradición mediante su preocupación por el trabajo sobre el funcionamiento y la materialidad de las palabras¹³⁹. Sin ese reconocimiento –del cual ya Aristóteles destacaba su alcance ético y epistemológico–, la poética pongeana de la *evidencia* sería imposible o impensable, pues en su ausencia, no habría puesta en común, ni comunicación, ni aquello que Ponge denomina en «Berges de la Loire » como «progreso del espíritu» y en otros textos como *co-naissance*, entendiendo por ello el nacimiento del objeto a la palabra¹⁴⁰.

El final de la primera sección del prefacio permite apreciar muy bien el alcance extra-literario del proyecto pongeano, pues el énfasis concedido al reconocimiento del

(1950) y en «La Pratique de la littérature» (1956). En el primer texto, Ponge afirma: «L'œuvre d'art prend tout sa vertu à la fois de sa ressemblance et de sa différence avec les objets naturels. D'où lui vient cette ressemblance? De ce qu'elle est faite aussi d'une matière. Mais sa différence? –D'une matière expressive, ou rendue expressive à cette occasion» («Le murmure...»: I, 628). En el segundo: «Il est question d'en faire un texte, qui ressemble à une pomme, c'est-à-dire qui aura autant de réalité qu'une pomme» («La pratique de la littérature»: I, 678).

¹³⁸ Ponge comenta este uso en sus *Entretiens avec Sollers*: «Quand je parle de l'indifférence, il est évident qu'il s'agit de l'indifférence entre la chose et les mots, entre les expressions et la chose elle-même. Il ne s'agit pas de l'indifférence sentimentale» (Sollers, 1970: 127).

¹³⁹ Resulta imposible trazar aquí siquiera un esbozo de esta amplísima tradición. El pasaje inaugural de Aristóteles corresponde a *Poética* (1448b, 15-20). Para la mimesis entendida como motivación, ver: Todorov, «Imitación y motivación» (1993). Para la mimesis entendida como *effet du réel*, ver: Riffaterre (1982), y Barthes (1982).

¹⁴⁰ Ver, como un ejemplo entre otros, «Le Carnet du Bois de Pins» (I, 387), un texto un poco anterior a «L'Œillet» recogido igualmente en *La Rage de l'expression*, que ya hemos citado, al igual que «Le monde muet est notre seule patrie» (I, 630) y «Pages Bis VIII» (I, 219). El término *co-naissance* proviene de *L'Art poétique* (1907) de Paul Claudel: «traité de la co-naissance au monde et de soi-même» (en Ponge, 1999: I, 1045).

objeto por parte del receptor conduce a Ponge a preguntarse si acaso su propósito –que aparece descrito como «una necesidad, un compromiso, una cólera, un asunto de amor propio»– coincide o no con aquello que suele denominarse «poesía» («L’Éillet»: I, 356).

La segunda sección del prefacio responde directamente esta pregunta. A la negación taxativa que abre el primer párrafo («No me pretendo poeta»), Ponge añade enseguida una alternativa: «Creo que mi visión es muy común» («L’Éillet»: I, 356). Esta alternativa establece una diferencia importante entre aquello que Ponge denomina ahora indistintamente su «empresa» [*entreprise*] o su «investigación» [*recherche*] (I, 356) y la escritura poética –la cual, de paso, queda implícitamente caracterizada como algo no común, enrevesado o inhabitual, o incluso, en un sentido que ya veremos, como algo no auténtico–. Pero con ello, esta alternativa permite al mismo tiempo el establecimiento de una adecuación igualmente importante entre el uso pongeano del lenguaje y las cualidades del objeto al cual ese lenguaje se refiere, pues, como adelantamos, al carácter ordinario o cotidiano del objeto corresponde, entonces, la expresión clara y simple de sus cualidades particulares¹⁴¹.

La visión común, entonces, apunta tanto al lenguaje como a los objetos, es decir, propiamente, a su relación. Quizá por esta razón la categoría de reconocimiento, que Ponge había planteado en la primera sección del prefacio, parece recibir aquí una nueva determinación, porque esa «visión muy común» que está en la base de la adecuación entre expresión verbal y su objeto, es la condición para que su escritura aspire a producir una opinión unánime y constante en el receptor.

¹⁴¹ Bernard Veck y Jean-Marie Gleize llaman la atención sobre el hecho de que las «qualités vraiment particulières» del objeto a las que Ponge hace alusión aquí son las mismas que ya habían aparecido en «Ressources naïves» (1927), en «Introduction au galet» (1933), ambos textos recogidos en *Proèmes* (1948), y que volverán a aparecer bajo la fórmula «qualité différentielle» en «My creative method» (1947-1948) (I, 1031-1032). Por otra parte, cabe notar que la *expresión clara y simple* de las cualidades particulares del objeto se aproxima mucho a las características de la *evidencia* retórica que hemos comentado a propósito de los tratados antiguos.

Étant donné une chose –la plus ordinaire soit-elle– il me semble qu’elle présente toujours quelques qualités vraiment particulières sur lesquelles, si elles étaient clairement et simplement exprimées, il y aurait opinion unanime et constante: ce sont celles que je cherche à dégager («L’Œillet»: I, 356).

No obstante, la diferencia entre el proyecto pongeano de escritura y la escritura poética no se limita a un problema de expresión. No puede hacerlo, por decirlo así, porque la adecuación entre la expresión –o el registro de expresión– y el objeto de esa expresión continúa siendo un problema poético (o retórico).

En este sentido, se podría afirmar que el proyecto pongeano de escritura se reconoce como un proyecto poético, aunque solo parcialmente. O mejor, que se reconoce como un proyecto poético, pero también como algo más, pues la expresión clara y simple de las cualidades verdaderamente particulares de un objeto ordinario busca conseguir el reconocimiento de ese objeto por parte del receptor –su opinión unánime y constante– solamente en la medida en que ese reconocimiento signifique «faire gagner à l’esprit humaine ces qualités, dont il est *capable* et que seule sa routine l’empêche de s’approprier» (L’Œillet»: I, 357). Y esto, al igual que en «Le Carnet du bois de pins», en «Le monde muet est notre seule patrie», y en «Berges de la Loire», constituye un aspecto fundamental.

Es aquí donde el carácter extra-literario del proyecto pongeano de escritura se revela en todo su alcance, pues no basta con que el objeto de expresión sea ordinario, sino que sus cualidades verdaderamente particulares han de estar ocultas por la rutina. En otras palabras, contrariamente a lo que se podría pensar, la condición ordinaria del objeto no se traduce en su exposición o en su visibilidad, sino en su ocultación o enmascaramiento. Pero, a su vez, esa ocultación o enmascaramiento no se traduce, como en «Le martyre du jour...», en la búsqueda de un más allá de ese objeto, de una lejanía no común, sino en un regreso a ese mismo objeto y a las palabras comunes que

se refieren a él. Por esta razón, la experiencia de la recepción del poema se convierte propiamente en un re-conocimiento, es decir, en el conocimiento de algo ya conocido, pero olvidado o soslayado, y cuya apropiación –la palabra es de Ponge– implica una suerte de lección para la cual el individuo estaba de alguna manera preparado o dispuesto.

Pero, con ello, se revela también que, pese a las reticencias que hace surgir en Ponge la palabra poesía, su proyecto de escritura termina por reconocerse finalmente como un proyecto poético, porque ese algo más que parece exigirle a la poesía constituye, precisamente, aquello que desde su punto de vista ha de ser la poesía del futuro. La segunda sección del prefacio conduce a esta conclusión, que Ponge retomará en la cuarta y última parte del mismo: «Quelles disciplines sont nécessaires au succès de cette entreprise? Celles de l'esprit scientifique sans doute, mais surtout beaucoup d'art. Et c'est pourquoi je pense qu'un jour une telle recherche pourra aussi légitimement être appelé *poésie*» (L'Éillet»: I, 356)

La tercera sección del prefacio se ocupa de enumerar y de describir los procedimientos y las herramientas que requiere la puesta en marcha de dicho proyecto. El listado destaca por su diversidad y por su carácter no exhaustivo. De hecho, una vez más, la enumeración termina con la indeterminación de un «etcétera».

Entre los procedimientos o herramientas poéticas se encuentran el calambur, la rima y, de manera más general, la elocuencia. El listado, por cierto, no incluye todos los procedimientos ni las herramientas que uno puede encontrar en la escritura de Ponge, ni siquiera las más importantes. Entre los procedimientos o las herramientas que podrían suscribirse a la ciencia, por su parte, destaca la presencia exclusiva de dispositivos técnicos relativos a la observación: telescopio, microscopio, binoculares, lentes para combatir la presbicia y lentes para combatir la miopía. Ponge incluye además el

diccionario y la enciclopedia, que podrían considerarse como un conjunto que se sitúa a medio camino entre los recursos poéticos, o al menos verbales, y los recursos científicos, es decir, como el conjunto razonado de palabras que son la expresión institucional de la decantación de un saber que, como veremos, desempeña un papel tan importante en «My creative method».

Finalmente, Ponge incluye una serie de términos más o menos teóricos o abstractos de difícil clasificación: la imaginación, la fantasía (*rêve*), el sueño (*sommeil*), la contemplación, el olvido, y el silencio. Los tres primeros, como indican Beugnot y Gleize (en Ponge, 1999: I, 1032), pertenecen típicamente al léxico surrealista, lo cual implicaría que, por diferente que sea con respecto a sus postulados, la escritura de Ponge conserva algunos aspectos que provienen de la época cuando estuvo próximo al grupo liderado por Breton¹⁴². Los tres restantes, aunque más generales, son frecuentes en la escritura pongeana. Ya hemos comentado la importancia particular que tiene la palabra «contemplación» a partir de un texto temprano como «Le martyre du jour...». De hecho, la palabra «contemplación» vuelve a aparecer dos veces en la sección 15 de «L'Éillet» (I, 364). Por su parte, la importancia de la palabra «olvido» y de la palabra «silencio» es tal que me obligaría a hacer un rodeo del cual sería muy difícil regresar¹⁴³.

¹⁴² Cabe recordar que la primera versión de «Le Mimosa» (1941) estaba dedicada a Paul Éluard y que la entrevista de Ponge con Breton y Reverdy data de 1952.

¹⁴³ La palabra «olvido» aparece en contextos bien determinados, aunque diversos, de la escritura pongeana. En un sentido muy próximo al que ya hemos comentado a propósito de «L'Éillet», tiene que ver con la elección por parte de Ponge de objetos cotidianos y ordinarios que, no obstante, suelen pasar desapercibidos y que, en consecuencia, pueden ser considerados como olvidados y mudos. Otro corresponde a un aspecto tan importante como la valoración que recibe por parte de Ponge la perduración material de la escritura considerada como monumento verbal en contra del olvido implicado por el carácter fugaz de la palabra oral. Ponge desarrolla este aspecto particularmente en *Pour un Malherbe* y en *La fabrique du pré*. La palabra «silencio», por su parte, antónimo exacto de «elocuencia», está ligada por una parte a la decisión de hablar, de expresarse, pese a la infidelidad de los medios de expresión, un aspecto que Ponge desarrolla extensamente en «Réflexions en lisant l'«Essai sur l'absurde»», y cuya demostración ejemplar es el mismo volumen de *La Rage de l'expression*, pero por otra parte, como sabemos, el silencio está estrechamente ligado a una cualidad fundamental de los objetos y que consiste en su mutismo. En este mismo contexto, cabe mencionar que la última oración de la conclusión de «L'Éillet» expresa la intención de Ponge de callarse para permitir la expresión del objeto: «Et je puis aussi bien me taire» (I, 365)

En este sentido, más que seguir la pista de cada uno de los elementos de la enumeración, parece central destacar aquí que todos esos procedimientos y herramientas aparecen en un contexto fuertemente marcado por el uso por parte de Ponge de dos metáforas que se han hecho corrientes. Una de ellas proviene del ámbito de la agricultura (*déblais*) y otra proviene del ámbito de la navegación (*écueils*). No obstante, ambas tienen en común la idea de vencer un obstáculo: «L'on apercevra par les exemples qui suivent quels importants déblais cela suppose (ou implique) (...) L'on se apercevra aussi quels écueils il faut éviter» (L'Éillet»: I, 357). Entre estas dos metáforas, la primera está destinada a convertirse en un artículo permanente de la poética pongeana, que se propone como un trabajo de desescombros o de desbroce ejercido sobre la materia verbal constituida por los lugares comunes del lenguaje¹⁴⁴.

Finalmente, la cuarta sección del prefacio comienza con la exposición de los escrúpulos por parte de Ponge con respecto a su capacidad para llevar adelante su proyecto y, en seguida, retomando la argumentación de la segunda sección, con la declaración de la necesidad de que sean otros —«les héros de l'esprit de demain» (L'Éillet»: I, 357)— quienes prosigan con ese proyecto en el futuro.

No obstante, a continuación, esta última sección del prefacio interrumpe la perspectiva histórica y comunitaria del trabajo poético para volver de golpe al presente de su propia escritura y encaminarse hacia su conclusión, como si quisiera enfatizar la participación que le cabe a esa escritura en el marco de aquella perspectiva histórica.

¹⁴⁴ Ponge desarrolla en varios pasajes de su obra esta idea, pero ninguno como «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique» (1953): «Fort souvent il m'arrive, écrivant, d'avoir l'impression que chacune des expressions que je profère n'est qu'une tentative, une approximation, une ébauche; ou encore que je travaille *parmi* ou *à travers* le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux, malgré eux. Ainsi mes expressions m'apparaissent-elles plutôt comme des matériaux rejetés, comme des déblais et à la limite l'œuvre elle-même parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc, plutôt que comme une construction, comme un édifice, ou comme une statue. Ainsi pourra s'expliquer ma propre façon de dire un texte: avec quelque hargne, quelque colère, quelque frémissement, quelque impatience» (I, 645).

Es aquí, entonces, donde aparece la elucidación de aquello que Ponge denomina «évidence muette opposable» en cuanto fórmula de destino hacia la cual desembocan y donde cuajan todas las formulaciones anteriores del programa de escritura pongeana, que se había iniciado con la fórmula «relever le défi des choses au langage».

Quoi de particulier, en somme, dans le naïf programme (valable pour toute expression authentique) exposé solennellement ci-dessus?

Sans doute seulement ceci, le point suivant: ... où je choisis comme sujets non des sentiments ou des aventures humaines mais des objets les plus indifférents possible... où il m'apparaît (instinctivement) que la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet.

... À la fois garantie de la nécessité d'expression et garantie d'opposition à la langue, aux expressions communes.

Évidence muette opposable. (L'Œillet»: I, 357)

La pregunta que es preciso formular aquí, entonces, es la siguiente: ¿en qué consiste la *évidence muette opposable* que termina por constituir el único punto particular del programa de escritura de Ponge? El primer aspecto que destaca en este pasaje es que esa *evidencia* se inscribe en un programa de escritura que aspira tener una validez absoluta —obtener una opinión unánime y constante— en el ámbito de la expresión verbal, una validez cuya piedra de toque corresponde a aquello que Ponge denomina una «expresión auténtica».

La apelación por parte de Ponge a una expresión *auténtica* nos retrotrae al problema de la muerte de la retórica, que discutimos en un capítulo anterior de esta tesis. Y esto porque la noción misma de autenticidad de la expresión sitúa a la escritura pongeana en la tradición de aquello que, desde el Romanticismo en adelante, se denominó *verdad poética*. Es decir, de una poesía que, oponiéndose a la retórica considerada como palabra vana, pero al mismo tiempo a la *verdad científica*, propuso fundarse sobre la autoridad de una visión que trascendiera el mundo de los sentidos o de

una expresión espontánea o natural –no mediatizada por el lenguaje– que diese cuenta de manera honesta o sincera de los sentimientos o de la interioridad del poeta¹⁴⁵.

Ponge no utiliza en su obra la expresión verdad poética, como sí utiliza la expresión «evidencia poética» y, no obstante, se puede afirmar que esta última participa de alguna manera de la autoridad de la primera¹⁴⁶.

Sin embargo, como se sabe, existen diversas razones que impiden la identificación sin más de la evidencia pongeana con la verdad poética en su versión romántica. En primer lugar, porque el proyecto pongeano de escritura se propone como algo distinto con respecto a la poesía y, en particular, con respecto a la poesía que pertenece a la tradición romántica (o a cierta tradición romántica). En segundo lugar, porque el proyecto pongeano de escritura no descarta la validez ni los instrumentos propios de la verdad científica (sin que eso implique que se identifique con ella). Y, en tercer lugar, porque la retórica pongeana se propone a sí misma, a su modo, como una expresión verdadera o, al menos, como una expresión eficaz con efectos prácticos. En este sentido, el mismo Ponge indica en este pasaje final del prefacio su decisión de rechazar los sentimientos y las aventuras humanas como asunto de su escritura en favor de la elección de los objetos más indiferentes posible, al igual que decide titular la última sección numerada de «L'Œillet», precisamente, «Rhétorique résout de l'œillet».

¹⁴⁵ Para una reflexión en torno a la «verdad poética» y su papel en el Romanticismo, ver: Abrams (1953), en especial, el capítulo: «Poetic Truth and sincerity».

¹⁴⁶ Ver, por ejemplo, «My Creative method»: «Qui plus est, la valeur des idées m'apparaît le plus souvent en raison inverse de l'ardeur employée à les émettre. Le ton de la conviction (et même de la sincérité) s'adopte, me semble-t-il, autant pour se convaincre soi-même que pour convaincre l'interlocuteur, et plus encore peut-être pour *remplacer* la conviction. En quelque façon, pour remplacer la vérité absente des propositions émises» (I, 515). Y, en el mismo texto, más adelante: «De l'évidence poétique. Évidemment, cela est sujet à caution. Voilà le risque. Connaissance poétique (poésie et vérité)» (I, 534). Ver también «Tentative orale»: «Revenons à l'essentiel. Voyez-vous, le moment béni, le moment heureux, et par conséquent le moment de la vérité, c'est lorsque la vérité *jouit* (pardonnez-moi). C'est le moment où l'objet jubile, si je puis dire, sort de lui-même ses qualités; le moment où se produit une espèce de floculation: la parole, le bonheur d'expression. Lorsque nous en sommes au moment où les mots et les idées sont dans une espèce d'état d'indifférence, tout vient à la fois comme symbole, comme vérité, cela veut dire ce que l'on veut, c'est à ce moment-là que la vérité jouit. La vérité ce n'est pas la conclusion d'un système, la vérité c'est cela» (I, 666). Volveremos más adelante sobre este asunto.

Pero, enseguida, otro aspecto clave de este pasaje consiste en que, luego de haber indicado su decisión de elegir los objetos más indiferentes posible como asunto de su escritura, Ponge añade una nueva determinación a la expresión verbal, según la cual la expresión auténtica ha de ser una expresión necesaria, como si la necesidad de la expresión fuese la condición o la prueba de su autenticidad.

Como se puede apreciar, ambos argumentos están estrechamente ligados, porque la necesidad de la expresión –su particular autenticidad– tiene como garantía aquello que Ponge denomina ahora el «mutismo habitual del objeto», el cual recoge de alguna manera la indiferencia o el carácter habitual con que Ponge había descrito anteriormente los objetos de su elección.

En este sentido, se puede afirmar que la autenticidad de la expresión pongeana, contrariamente a la autenticidad romántica, reposa sobre una necesidad objetiva, si entendemos por ello una necesidad cuya autoridad proviene de la relación que esa expresión establece con un objeto cuyas cualidades garantizan precisamente esa necesidad. No obstante, el mutismo habitual del objeto no solo opera, desde una perspectiva general, como garantía de la necesidad de la expresión, sino que también, específicamente, como garantía de la oposición a los lugares comunes de la lengua, con lo cual la indiferencia o el carácter ordinario del objeto parece desplazarse hacia el ámbito del lenguaje, como si esas cualidades tuviesen un correlato en este último, según el cual su uso cotidiano puede ser considerado igualmente mudo¹⁴⁷.

La necesidad de la expresión, entonces, no solo establece una relación con el objeto, sino que también establece una relación con el lenguaje, una relación según la cual el mutismo del objeto se opone a los lugares comunes de la lengua. En este sentido, se puede afirmar que la autenticidad de la expresión pongeana reposa sobre una

¹⁴⁷ Entre otros textos, Ponge desarrolla esta idea en «Réponse à une enquête sur la diction poétique» (I, 647), redactado en 1953, y en «La pratique de la littérature» (I, 678), redactado en 1956, ambos publicados en *Méthodes* (1961).

necesidad objetiva, solo si se entiende que esta última implica de manera igualmente necesaria la mediación del lenguaje y de los hablantes que hacen uso de él. Lenguaje y objetividad –relación del lenguaje con el objeto– son, una vez más, dos elementos indisolubles de la poética pongeana.

Ahora bien, ¿cómo se articula la oposición a los lugares comunes de la lengua con aquello que Ponge había denominado su «visión muy común», es decir, con la expresión clara y simple de las cualidades particulares del objeto, con una expresión auténtica que produce una opinión unánime y constante en el receptor? En el centro de este problema se sitúa una vez más la categoría de reconocimiento que encontramos en la primera sección del prefacio, pues la oposición a los lugares comunes de la lengua podría hacer pensar en la pérdida de la puesta en común o de la comunicación que implica esa categoría.

En este sentido, la visión común que plantea Ponge se opone, por cierto, a los lugares comunes de la lengua y, no obstante, trabaja con ellos o sobre ellos, porque los lugares comunes ofrecen, precisamente, la posibilidad de un reconocimiento compartido.

Por decirlo así, Ponge no pretende sumergirse en lo desconocido para encontrar lo nuevo, sino que sumergirse en lo conocido –aunque soslayado u olvidado– para encontrar aquello que siempre había estado ahí, y cuya aparición tiene la novedad y la sorpresa de lo reconocido. Escribir en contra del lugar común, pero a favor del lugar común, transformar la banalidad y el mutismo del lugar común en un lugar de encuentro, de comunicación efectiva y de reconocimiento. Así se podría sintetizar la posición pongeana frente a los lugares comunes del lenguaje.

La *evidencia muda oponible*, que constituye la fórmula que cierra el entrecortado periodo que ocupa los cuatro últimos párrafos del prefacio de «L'Éillet»

se revela, entonces, como la elucidación final del desafío lanzado por las cosas al lenguaje con que se había iniciado ese mismo prefacio. De hecho, se podría afirmar que el desafío lanzado por las cosas al lenguaje es, precisamente, el desafío de su evidencia muda oponible. En este sentido, la evidencia muda oponible es, en primer lugar, una evidencia que pertenece al objeto, a su donación –la palabra es de Ponge– ante la sensibilidad del individuo, que exige como respuesta por parte de este último la expresión verbal de las cualidades *verdaderamente* particulares de ese objeto, las cuales, a su vez, se ofrecen como una lección que traspasa los límites de lo exclusivamente literario.

La evidencia muda oponible es una evidencia *muda* porque el objeto es mudo (ordinario, rutinario, soslayado, olvidado), y es una evidencia *oponible* porque el objeto se opone o se enfrenta –*se objeta*, dirá Ponge en otro lugar («My creative method»: I, 520)– a la sensibilidad del individuo, pero sobre todo se opone o se enfrenta a la infidelidad de las palabras y de los lugares comunes de la lengua, es decir, a los medios de expresión que están al alcance de la sensibilidad de ese individuo. La evidencia muda oponible es, en consecuencia, una evidencia que pertenece al objeto y solo después a la expresión verbal, la cual se propone, precisamente, hacer de esta diferencia (o diferimiento) algo indiferente.

En este sentido, se puede afirmar que la evidencia muda oponible es aquello que está en el origen de la escritura de Ponge –de su tomar partido por las cosas, teniendo en cuenta las palabras–, la cual asume el desafío lanzado por las cosas al lenguaje respondiendo de la única manera en que puede hacerlo, a saber, intentando vencer la oposición que le ofrecen las palabras, con el objetivo de hacer de esa evidencia muda una evidencia parlante. Es decir, la escritura pongeana asume el desafío lanzado por las cosas al lenguaje hablando de o por esas cosas, sacándolas de su mutismo, y sometiendo

la materia dada del lenguaje a un trabajo de *remuneración* o de compensación de sus falencias orientado a la consecución de una expresión verbal que responda apropiadamente a la evidencia que le ofrece el objeto. En esto consiste, precisamente, aquello que Ponge denomina en otros textos una *expresión propia*.

Es cierto que en «L'Œillet» Ponge no utiliza explícitamente la palabra evidencia para referirse a la expresión verbal, como sí lo hace para referirse al objeto –y como lo hará también en otros textos para referirse a la expresión verbal–. Sin embargo, las cualidades con que Ponge describe en «L'Œillet» aquello que denomina una expresión *auténtica* (claridad, simplicidad, necesidad, unanimidad, semejanza o adecuación y reconocimiento) no están demasiado lejos de aquellas que utilizaban las retóricas antiguas para referirse a la virtud de la evidencia.

Como tuvimos la oportunidad de comentar en un capítulo anterior de esta tesis, la claridad no solo es, junto a la verosimilitud, una virtud necesaria del discurso retórico, sino que, de hecho, muchas veces ha sido utilizada como la traducción moderna para el término griego *enárgeia* (o su versión latina *evidentia*), el cual es uno de los requisitos del estilo simple o llano. El reconocimiento y la unanimidad, por su parte, son categorías pragmáticas, es decir, orientadas a conseguir un efecto suasorio en el receptor y, como tales, están muy próximas a los objetivos perseguidos por los géneros deliberativo y judicial. La semejanza o la adecuación (la «indiferencia», como dice Ponge en «L'Œillet») responde, como hemos dicho, a una intención mimética que, de acuerdo a los antiguos tratados, tiene como finalidad ofrecer el objeto del discurso a la contemplación del receptor y que, ajena en principio a la retórica, esta última acoge como parte del género demostrativo o epidíctico (en el cual la escritura pongeana destaca según la crítica), el cual no rechaza el recurso a la motivación de las palabras.

El hecho de que las cualidades de la expresión auténtica no estén demasiado lejos de aquellas con que las retóricas antiguas describían la virtud de la evidencia no quiere decir, por cierto, que la evidencia pongeana sea la misma evidencia de las retóricas antiguas. No podría serlo, por lo demás, incluso si se lo propusiera, aunque solo fuese porque la utilización de esos dispositivos en un mundo que Ponge describe en términos de una mutación generalizada de los valores y, donde la literatura entra cada vez menos por los oídos y cada vez más por la vista («Proclamation et petit four», I, 641), no sería más que el testimonio de un anacronismo o de una afición arqueológica que, como ya hemos alcanzado a entrever, son completamente ajenos al proyecto pongeano de escritura.

En este sentido, es importante destacar algunos aspectos que señalan esa diferencia y que, al mismo tiempo, nos permiten observar cómo opera específicamente esa evidencia muda oponible en «L'Éillet».

La diferencia más importante, porque es aquella que está en la base de su poética, radica en que la evidencia pongeana tiene su origen en una cualidad del objeto, o si se quiere, en el encuentro entre el objeto y la sensibilidad del individuo –aquello que Ponge denomina en otros textos, «une émotion à la rencontre» (*Pour un Malherbe*, II, 268)– que se produce en el marco de una experiencia vital que se propone como auténtica y de la que es posible extraer una lección que se quiere compartir o comunicar. Por esta razón, la evidencia pongeana traspasa los límites de lo estrictamente retórico o de lo poético y, en general, de lo estético, para desplazarse hacia el ámbito de lo cognoscitivo y lo moral. Aquí se puede apreciar en todo su alcance el humanismo pongeano, porque la poética pongeana asume que esa evidencia está al alcance de todos, en la medida en que apela al ámbito compartido de un reconocimiento que es propio, pero a la vez común.

Otra diferencia importante es el carácter relativo o inacabado que la escritura pongeana concede a la descripción. Cabe recordar que, en muchos contextos, las retóricas antiguas consideraban la descripción como un equivalente exacto de las nociones de *enárgeia* y de *evidentia*, puesto que la atención prestada a los detalles y a las circunstancias concomitantes del objeto era uno de los recursos que permitía proporcionar de golpe una visión de conjunto de ese objeto en la imaginación del receptor. En este sentido, la particular descripción pongeana es una descripción que está siempre en movimiento, que asedia su objeto mediante diversas variaciones y repeticiones, que no se limita al recurso del mimetismo sonoro, y que expone sus detalles aunque no de una manera exhaustiva, identificando solamente aquello que Ponge denomina las cualidades diferenciales o las cualidades verdaderamente particulares del objeto, lo cual muchas veces se traduce en que la particular descripción pongeana se aproxime a las características de una definición.

Por otra parte, un rasgo que está completamente ausente de las retóricas antiguas, y que desempeña un papel fundamental en «L'Œillet», tiene que ver con la oposición que ofrecen las palabras a la expresión. La importancia de este aspecto exige, no obstante, que nuestra lectura de «L'Œillet» prosiga con el listado de alrededor de veinte términos con que se inicia la primera sección de este texto. Un listado que corresponde a una serie de apuntes selectivos extraídos por Ponge de las entradas de esos términos en el diccionario etimológico de Émile Littré (1873-1874), cuya función es proporcionar la materia verbal a partir de la cual se ejercerá el trabajo de escritura.

3. La retórica resuelta del clavel.

A primera vista, el listado con que se inicia la primera sección de «L'Œillet» destaca por su arbitrariedad¹⁴⁸.

¿Por qué esos términos y no otros? ¿Por qué en ese orden y no en otro? Tratándose de un listado de términos extraídos de un diccionario etimológico, quizá se habría esperado que la primera entrada correspondiera a la palabra «œillet».

Esta última palabra aparece, en efecto, pero solo alrededor de la sexta posición y, en lugar de una definición, Ponge transcribe un comentario de Lineo: «Linné l'apelle bouquet parfait, bouquet tout fait»¹⁴⁹. La primera entrada, en cambio, está ocupada por el término *opiniâtre*, definido como «fortement attaché à son opinion» («L'Œillet»: I, 358), que corresponde a la primera acepción que proporciona Littré. La palabra *opiniâtre* no vuelve a aparecer en la totalidad de «L'Œillet».

El ejemplo de estas dos palabras (*opiniâtre* y *œillet*) nos permite desde ya apreciar más de cerca el funcionamiento de este listado que, a juicio de Miguel Casado, se puede entender como una partitura que sirve para leer la totalidad de «L'Œillet» (en Ponge, 2006: 598). ¿Se refiere Casado a que todas las palabras del listado *suenan* simultáneamente en el poema?

En el caso de la palabra *opiniâtre*, Ponge solo transcribe parte de la primera acepción ofrecida por Littré: «fortement attaché à son opinion, à sa volonté. La mule est un animal opiniâtre»; y no recoge la segunda acepción: «Il se dit des choses où l'on apporte de persévérance, de l'obstination, de l'acharnement. Travail opiniâtre, travail où

¹⁴⁸ Todas las citas al *Dictionnaire de la langue française* de Émile Littré que ofrecemos a continuación corresponden a la edición electrónica indicada en bibliografía.

¹⁴⁹ En rigor, el comentario de Lineo se refiere a un tipo especial de clavel, aquel llamado «l'œillet du poète», al cual Ponge no se refiere (Littré, s.f.).

l'on persiste malgré la difficulté» (Litré, s.f.), que habría resultado una muy buena descripción para su propio trabajo de escritura.

Por otra parte, como adelantamos, el término *opiniâtre* no vuelve a aparecer en «L'Éillet», y tampoco parece establecer alguna relación con algún otro término del listado ni de la totalidad del poema (salvo, quizá, con la palabra «violenta» que aparece en la segunda sección del texto, inmediatamente después del listado de palabras: «L'opposer aux fleurs calmes, rondes: arums, lis, camélias, tubéreuses. Non qu'elle soit folle, mais elle est violente» («L'Éillet»: I, 358)).

Sin embargo, Ponge se refiere al valor negativo del sufijo *-âtre* (indicado por el mismo Litré), muchos años después, en sus entrevistas con Philippe Sollers, cuando aborda la explicación de «L'Huître», un texto compuesto entre 1926 y 1929, es decir, con anterioridad a la composición de «L'Éillet», y publicado en *Le parti pris des choses*.

Ici, j'insiste sur «brillamment blanchâtre». Pourquoi? parce qu'il se trouve que les mots, quels qu'ils soient, même les mots abstraits, sont tous affectés d'un coefficient de valeur. C'est quelque chose d'un peu absurde, mais c'est comme cela. En français actuel, «briller», «brillamment» est affecté d'un coefficient positif (comme valeur morale, si vous voulez, ou esthétique). C'est *bien*, d'être brillant; c'est beau. Briller, c'est positif. C'est affecté d'un coefficient positif. Au contraire, «blanchâtre», comme beaucoup de mots se terminant en «atre», est affecté d'un coefficient négatif, péjoratif. C'est comme cela. C'est aussi absurde que le sexe des mots. Pourquoi les mots, certains mots sont-ils masculins, d'autres féminins? Dieu sait pourquoi. Pourquoi sont-ils bons ou mauvais, au sens moral? Dieu sait pourquoi. Toujours est-il que c'est comme cela. Eh bien! le seul fait d'agencer un mot de coefficient positif, comme «brillant», et un mot de coefficient négatif, péjoratif, comme «blanchâtre», nous fait sortir du lieu commun. C'est-à-dire que «brillamment blanchâtre» est exactement le contraire d'un lieu commun.¹⁵⁰ (Ponge en Sollers, 1970: 109-110)

¹⁵⁰ El texto de «L'Huître» comienza de este modo: «L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos» (I, 21). Esta reflexión recuerda, por cierto, a aquella que elabora Mallarmé acerca del valor de las palabras *jour* y *nuit* en «Crise de vers» (Mallarmé, 1998: I, 208) y que, a juicio de Roman Jakobson, subraya «the autonomous iconic value of phonetic oppositions» (Jakobson, 1987b: 424).

Esta explicación es pertinente para una lectura de «L'Œillet» por varios motivos. En primer lugar, porque Ponge habla aquí de «disponer» [*agencer*] las palabras, lo cual no está muy lejos del «ensamblar» [*assembler*] que aparece en el primer párrafo del prefacio de «L'Œillet». En segundo lugar, porque este pasaje se inscribe en el contexto de una consideración de la escritura como un trabajo sobre una materia dada —el lenguaje—, cuyas cualidades son, en principio, independientes de la voluntad del escritor.

Aquello que Ponge denomina un «coeficiente de valor», así como los lugares comunes sobre los cuales o contra los cuales se ejerce el trabajo de escritura —incluyendo, por cierto, las palabras del diccionario— son el resultado de una suerte de decantación del uso que esas palabras han recibido por parte de innumerables hablantes, y que se somete, precisamente, a un trabajo de *disposición* o de *ensamblaje* para salir de ese proceso como una materia distinta. Reunir dos palabras afectadas por un coeficiente de valor opuesto —un valor estético, pero también moral— equivale, entonces, según Ponge, a salir del lugar común trabajando a partir del lugar común en búsqueda de una expresión que sea propia¹⁵¹.

En «L'Œillet», no obstante, la palabra *opiniâtre* está aislada en el listado que ella misma inicia. Solo está acompañada, como hemos indicado, por parte de la definición que ofrece Littré. No se puede afirmar, en consecuencia, que su coeficiente peyorativo esté siquiera atenuado por otra palabra, a no ser, precisamente, porque Ponge no transcribe esa suerte de proverbio —claramente peyorativo— que Littré ofrece como ejemplo de su uso («La mule est un animal opiniâtre»), así como tampoco la etimología («Opiner, opinion, avec la finale péjorative âtre»), y porque la palabra que sirve de

¹⁵¹ Ponge utiliza la expresión «propre» en la misma entrevista con Sollers, un poco antes de iniciar la lectura de «L'Huître»: «Souvent, je me suis mis à écrire parce que j'étais tout à fait honteux de ce que je venais de dire, dans une conversation, même poussée, et même avec la personne la plus intelligente qui soit. Retrouvant le papier blanc en face de moi, j'avais l'impression que, là, du moins, je pourrais me débarrasser de tous ces oripeaux et faire quelque chose de propre» (Sollers, 1970: 104).

título al texto –«L'Œillet»– está afectada claramente por un coeficiente positivo. «Nous aimerions (il nous paraît indispensable de) provoquer une modification (ou métamorphose) de l'idée de fleur», escribe Ponge en un texto de 1954 titulado elocuentemente «L'Opinion changée quant aux fleurs» (II, 1203).

Dicho de otro modo, se podría considerar que el clavel mismo –o la palabra que designa al objeto– opera aquí como un lugar común sobre el cual es preciso ejercer el trabajo de escritura y que, por esta razón, la palabra con que se inicia aquello que Ponge denomina propiamente el poema es una palabra que, a primera vista al menos, no se adecua particularmente a la flor o no suele ser utilizada para referirse a la flor.

A primera vista al menos, pues ¿no es acaso esa *opiniâtreté* la que, en la parte final del poema, titulada «Rhétorique résolve de l'œillet», termina por revelarse como una de las cualidades verdaderamente particulares del objeto clavel? Y, específicamente, de sus raíces (no solo etimológicas), que insisten en aferrarse fuertemente al suelo:

Cette plante d'abord ne diffère pas beaucoup du chientdent. Elle s'agrippe au sol qui paraît en cet endroit à la fois tôle et sensible comme une gencive que percent des canines pointues. Si l'on cherche à extraire la petite touffe l'on n'y parvient pas sans difficulté, car l'on s'aperçoit qu'il y avait là-dessous une sorte de longue racine soulignant horizontalement la surface du sol, une longue volonté de résistance très tenace, relativement très considérable. («L'Œillet»: I, 364)

Quizá por esta razón la palabra *opiniâtre* no vuelve a aparecer en el texto de «L'Œillet». No era necesario, porque ese mismo texto, adecuándose a la cualidad de su objeto mediante la disposición o el ensamblaje de las palabras, no dice la *opiniâtreté*, sino que la muestra o es un ejemplo de ella.

Este es el pasaje que sigue inmediatamente a continuación de aquel que acabamos de citar y que, como adelantamos, se podría describir como *opiniâtre* en el sentido de la segunda acepción que ofrece Littré:

Il s'agit d'une espèce de corde fort résistante et qui dérouté l'extracteur, le force à changer la direction de son effort. C'est quelque chose qui ressemble fort à la phrase par laquelle j'essaie "actuellement" de l'exprimer, quelque chose qui se déroule moins qu'elle ne s'arrache, qui tient au sol par mille racines adventices –et dont il est probable qu'elle cassera net (sous mon effort) avant que j'aie pu en extraire le principe. Connaissant ce danger je le risque vicieusement, sans vergogne, à différentes reprises. («L'Æillet»: I, 364).

La «Rhétorique résolue de l'œillet» es, entonces, la retórica del comportamiento del objeto *œillet*. El comportamiento del objeto *œillet*, es decir, aquello que constituye lo más propio del objeto *œillet*, propone una retórica. La retórica resuelta del clavel es, entonces, lo propio del objeto *clavel*, pero al mismo tiempo, mediante la operación de un iconismo diagramático, lo propio del texto «L'Æillet». Y esa retórica es, en esta parte del poema, la retórica de sus raíces, la *opiniâtreté* de sus raíces que impide sacarlo de la tierra, es decir, que impide apropiarse completamente de él, al costo de quitarle la vida.

Quizá por esta razón, una vez que ha *extraído* esta cualidad diferencial de su objeto haciéndola ver en la disposición o en el ensamblaje de las palabras de su texto, una vez que ha alcanzado la *indiferencia* que su propio programa se ha propuesto, Ponge puede callarse porque ha dejado hablar al objeto.

Este es el pasaje con que termina el texto de «L'Æillet»:

Ou peut-être cette plante doit-elle conduire à travers une vaste étendue de terrain la quête des rares principes convenables à la nourriture de l'exigence particulière qui aboutit à sa fleur?

L'ampleur même de ces paragraphes consacrés à la seule racine de notre sujet répond à un souci analogue, sans doute... mais voici la mesure atteinte.

Sortons de terre à ce endroit choisi...

Ainsi, voici le ton trouvé, où l'indifférence est atteinte.

C'était bien l'important. Tout à partir de là coulera de source...

une autre fois.

Et puis aussi bien me taire. (I, 365)

4. La «verdad de evidencia» y la motivación de las palabras.

Pero volvamos sobre la pista de la otra palabra que seleccionamos como ejemplo en esa partitura que es el listado de términos con que se inicia la primera sección de «L'Œillet», y que corresponde, precisamente a la palabra *œillet*.

Esta palabra tiene dos entradas en el diccionario de Littré, aunque ambas comparten el mismo significado etimológico que coincide, a su vez, con la primera acepción de la primera entrada: respectivamente, «diminutif de œil, l'œillet étant ainsi nommé par assimilation» y «petit œil» (Littré, s.f.). Como adelantamos, Ponge no transcribe estas ni ninguna otra definición del término, sino solo una cita de Lineo, la cual aparece, entre muchas otras, en la segunda entrada, que es aquella que está consagrada al significado botánico de la palabra: «Genre de plantes qui sert de type à la famille des *caryophyllées*. On y distingue...» (Littré, s.f.).

El hecho de que Ponge seleccione algunas de las acepciones o de las citas que ofrece Littré, dejando fuera otras, no debiese llamar la atención en un proyecto de escritura que, como hemos visto, se propone como un trabajo de desescombros o de desbroce ejercido sobre la materia de la lengua y que, en consecuencia, se funda tanto sobre elecciones, como sobre rechazos¹⁵².

En cambio, lo que sí puede resultar llamativo es que Ponge no haya transcrito la segunda acepción de la primera entrada («petit trou rond, dont le bord est retenu par un cordonnet, un point de feston, ou un petit cercle de métal, fait avec un poinçon à du linge, à des vêtements, etc., pour passer un lacet»), ni la tercera acepción de esa misma

¹⁵² Ponge desarrolla este aspecto sobre todo en *Pour un Malherbe*. Como un ejemplo entre otros: «Souvent l'on ne se rendra compte que beaucoup plus tard de certaines des raisons de l'élection. Pourquoi? Parce que le *nombre* des tours et des formulations, bien qu'il soit *fini* –je veux dire bien qu'il ne soit pas *infini*– toutefois est très grand; si grand qu'il ne peut être à notre disposition dans sa totalité à chaque instant. Ainsi faut-il attendre, et se borner à *refuser* tout ce qui n'est pas ce que nous attendons, et que nous *reconnaitrons*, à n'en pas douter, quand il se présentera (II, 216). O también: «Le goût refuse, plutôt qu'il ne cherche ou choisit» (*Pour un Malherbe*, II, 219).

entrada («trou, bouillon qui se forme quelquefois sur l'émail, au feu») (Littré, s.f.), porque tanto *feston* como *bouillon* son palabras que aparecen después en el texto de «L'Œillet». *Feston*, de hecho, ocupa el octavo lugar del listado inicial de Ponge.

La palabra *œillet* además convoca de manera casi necesaria a la palabra *bouton*, que aparece como significado en varias otras palabras del listado, y ella misma como entrada aparte en la quinta sección del poema, junto con las palabras *se déboutonner*, *bout* y *cicatrice*: «Pour "se déboutonner", voir bouton. Voir aussi cicatrice. *Bouton*: vu, il ne faut pas rapprocher bout et bouton ni déboutonner dans la phrase, car c'est la même mot (de bouter, pousser)» («L'Œillet»: I, 359).

Después de la palabra *opiniâtre*, el listado continúa con un grupo de palabras y una indicación etimológica: «*Papillotes, papillons, papilles*: même mot que *vaciller*» (L'Œillet»: I, 358).

En primera instancia, una vez más, cabría preguntarse por qué Ponge eligió la palabra *papillote* para continuar con su listado. Quizá influyó en ello la palabra *papillonne*, que se refiere a una variedad de tulipán¹⁵³. No obstante, la primera acepción que Littré ofrece de la palabra *papillote* –no transcrita por Ponge– envía directamente a la palabra *friser*, que ocupa el decimocuarto lugar en el listado inicial de «L'Œillet»: «Morceau de papier dont on enveloppe les mèches pour les friser» (Littré, s.f.). Por otra parte, *papillote* implica la noción de un papel de envolver con los bordes recortados, la cual volverá a aparecer en «L'Œillet» más adelante, y también la noción de un objeto ordinario que luego de cumplir su función puede ser arrugado y tirado, porque lo importante es aquello que encierra en su interior¹⁵⁴.

¹⁵³ Para una consideración del tulipán como la flor por antonomasia en Ponge y en Kant, ver: Derrida (1978).

¹⁵⁴ Puede encerrar algunos versos o divisas, tal como indica la tercera acepción que ofrece Littré: «Dragée enveloppée dans un morceau de papier; c'est ordinairement deux pastilles de chocolat ou un bonbon de chocolat avec une pistache dedans qui est enveloppée; il y a toujours deux ou trois vers ou une devise, dans

Papillote, indica Littré, es una forma antigua de *papillon*, lo cual explica el tránsito de una palabra a otra –mediante la noción del pliegue de un papel en la forma de las alas de una mariposa–, a la vez que justifica la etimología que remite ambas palabras a la raíz *pil* (del latín *papilionem*) que significa *aller* o *vaciller*.

De la palabra *papillon*, por su parte, se podría decir que pertenece de suyo al campo semántico de la flor, no solo debido a la función que cumple en su reproducción, sino porque la comparación de sus alas con los pétalos de una flor –una flor volante– constituye, igualmente de suyo, un lugar común de la poesía¹⁵⁵. La metamorfosis de la mariposa es además un modelo de los procesos generativos de la naturaleza, y su belleza frágil, que suele ser atraída por la luminosidad del fuego, hace de ella un motivo recurrente para la representación de la *vanitas*, al igual que las flores y, entre ellas, muchas veces, el clavel¹⁵⁶.

La palabra *papille*, en cambio, no tiene ninguna relación con las anteriores, salvo claro está por la asimilación fonética (y, en consecuencia, habría que agregar, por su cercanía en la página del diccionario). No obstante, la palabra *papille* aporta dos palabras que aparecen luego en el poema «L'Œillet», *glándula* y *botón*, pues Littré la define como «petite saillie conique», o más específicamente, como «petites éminences coniques, glandulaires ou non, que l'on rencontre sur divers organes des végétaux», cuya etimología remite al latín *papilla*, de donde proviene también *papule*, es decir, «pústula» o «botón» (Littré, s.f.).

chaque papillote» (Littré, s.f.). Uno podría pensar, en consecuencia, que el propio texto del poema titulado «L'Œillet», encerrado entre un prefacio y una conclusión, es un *papillote*.

¹⁵⁵ Ver, por ejemplo, el mismo texto de Ponge titulado «Le papillon» (I, 28).

¹⁵⁶ En este sentido, la sección 6 de «L'Œillet» se revela como una verdadera *vanitas*: «Et naturellement, tout n'est que mouvement et passage, sinon la vie, la mort, seraient incompréhensibles. / Si bien qu'inventerait-on la pilule à dissoudre dans l'eau du vase pour rendre l'œillet éternel –en nourrissant de suc minéraux ses cellules– cependant il ne survivrait pas longtemps en tant que fleur, la fleur n'étant qu'un moment de l'individu, lequel joue son rôle comme l'espèce le lui enjoint» (I, 359). Littré alude a este significado alegórico: «Fig. Il se va brûler à la chandelle comme un papillon, c'est-à-dire il se laisse tromper par des apparences agréables» (Littré, s.f.).

La tercera entrada del listado de «L'Æillet» es «*Déchiré*: d'un mot allemand *skerran*. Déchiqueter» (I, 358). La palabra *déchiré* funciona como una suerte de núcleo que reúne varios de los significados más importantes que articulan la composición de «L'Æillet». Por una parte, la primera acepción que ofrece Littré —«Mis en lambeaux, en pièces. Un vêtement déchiré» (Littré, s./f.)— reactualiza la referencia a la vestimenta que había quedado en suspenso en la entrada de la palabra *æillet*, aunque agrega, por cierto, una noción que no estaba o apenas estaba presente en esta última, y que consiste en la violencia del desgarramiento ejercido sobre la tela.

Por otra parte, siempre según Littré, la palabra *déchiré* retoma de alguna manera, en cuanto término relativo a la zoología, el significado de la palabra *papillon* y lo funde con la noción de desgarramiento, de lo cual resulta la idea de unas alas cuya forma se caracteriza por sus bordes desgarrados: «ailes déchirés, ailes de insectes, sur les bords desquelles se voient des déchiquetures irrégulières» (Littré, s./f.). El tránsito desde el ámbito de la zoología hacia el ámbito de la botánica está dado por la acepción que Littré ofrece inmediatamente a continuación, pues esa desgarradura puede ser también la de la hoja o del pétalo de una flor: «Terme de botanique qui se dit de tout partie dont les bords présentent des découpures inégales et comme difformes» (Littré, s./f.).

Como se puede apreciar, el apunte selectivo de Ponge no recoge estas acepciones, sino únicamente la raíz germana *skerran* y, en seguida, remite a la palabra *déchiqueter*, que forma parte de la acepción botánica del término *déchiré* («L'Æillet»: I, 358). Este gesto es muy llamativo. No solo porque, como es habitual, la etimología aparece en Littré en la entrada que corresponde a la forma verbal *déchirer* y no al adjetivo *déchiré*, sino porque entre los ejemplos de uso de la forma verbal *déchirer* se encuentra la frase hecha «dechirée à belles dents» (Littré, s./f.). Esta frase hecha, que significa *maldecir* o *difamar*, pero también *devorar*, no solo permite ligar el

desgarramiento propio del verbo *déchirer* con la palabra *dents*, que aparece en el cuarto lugar del listado de Ponge, junto con la palabra *dentelles*, sino que también –o por esta misma razón– proporciona la base para una de las variaciones más recurrentes en «L'Œillet».

La palabra *déchiqueter*, por su parte, no solo reactualiza la noción de *corte* (*découpure*) que estaba presente en la acepción botánica de *déchiré*, y que volverá a aparecer en la raíz de la palabra *chiffons* (*chiquer*) y en la palabra *festons* («découper en festons les bords d'une collerette») (Littré, s.f.), las cuales ocupan el quinto y el octavo lugar respectivamente en el listado que da inicio a «L'Œillet», sino que corresponde, propiamente, a la última palabra que aparece en ese listado. Según Littré, la palabra *déchiqueter* significa: «Découper en chiquettes, en faisant diverses taillades. Déchiqueter une feuille de papier. Déchiqueter une volaille»¹⁵⁷ (Littré, s.f.).

El núcleo de significados que reúne la palabra *déchiré* tiende a plegarse sobre sí mismo en la siguiente entrada del listado de «Œillet», a la cual ella misma conduce: «*Dents et dentelles*» («L'Œillet»: I, 358) que, curiosamente, Ponge solo transcribe sin apuntar nada más.

No obstante, según Littré, la palabra *dent* no solo significa «ce qui sert à mordre et à déchirer», sino que también confirma el significado botánico de *papille*, «saillie plus ou moins aiguë, mais toujours de petite dimension, du bord des organes membraneux», a la vez que permite asociar la idea de corte irregular –de la tela, de las alas, de las hojas de una planta, de una hoja de papel– que hasta ahora había aparecido

¹⁵⁷ Además de la asimilación recurrente de la forma de las alas de una mariposa y de las hojas y de los pétalos de una flor con la materia y la forma de una hoja de papel, «une volaille» proporciona a todo este grupo de palabras un sesgo de género, o bien, como diría Ponge, un coeficiente femenino. *Volaille* significa «ave de corral», pero también, aplicado a una persona, en su acepción popular, se refiere a un grupo de jovencitas, e incluso, en argot, a una mujer fácil o a una prostituta (Littré, s.f.). Habría que investigar las razones por las cuales la mayor parte de los ejemplos de uso que proporciona Littré acerca de las palabras del listado de «L'Œillet» apuntan, precisamente, en este sentido: «La mule est un animal opiniâtre», «Cette femme, cette fille n'est pas tant, n'est pas si déchirée, elle n'est pas laide elle est assez jolie», «Elle a déchiré sa robe», «Tout ajustement de femme ne servant qu'à la parure. Un chiffon d'enfant, un petite fille, ou même une jeune fille» (Littré, s.f.).

asociado más o menos a la idea de la violencia del desgarrar, con la idea más delicada de *bordado*: «broderie en forme de dente ronde ou pointue qui termine ordinairement la broderie tout en l'ornant; elle se fait presque toujours au feston» (Littré, s.f.). La idea de *bordado*, por su parte, no solo remite una vez más a la noción de *feston*, tal como lo hacía la palabra *déchiqueter* sino que también, mediante la incorporación del significado *orner*, remite a la palabra *friser* –que había aparecido desde un principio asociada a la palabra *papillote*–, y a la palabra *franges*, las cuales aparecen respectivamente en el lugar decimocuarto y en el lugar decimosexto del listado («L'Éillet»: I, 358).

En este contexto, el tránsito desde *dents* hacia *dentelles* casi no exige justificación, porque esa justificación es evidente. No solo son dos palabras que comparten la misma raíz sino que, como indicamos, la palabra *dentelle* («Sorte de passement à jour, à mailles très fines. Dentelle de fil, de soie, d'argent», «Objets de parure faits de dentelles» (Littré, s.f.)) afianza o profundiza la cadena de significados que hasta ahora conducía, en general, a la vestimenta, hacia aquellas telas de encaje o bordadas que pertenecen al imaginario de la lencería femenina: *Linge*, *satín*, *culotte*, *mouchoir* son algunas de las palabras que aparecen en «L'Éillet» («L'Éillet»: I, 358). La palabra *dentelle* convoca además la aparición de varias otras palabras del listado, que se reúnen por su significado, o por su sonido: *chiffon*, *jabot*, *chiffoner*, *froissier*, *friser*, *friper*, y *franges*¹⁵⁸ («L'Éillet»: I, 358).

Podríamos continuar indefinidamente con este análisis, observando por ejemplo cómo la blancura de la lencería femenina se transforma en espuma mediante la expresión *crème fouetté*, o bien, cómo la palabra *jabot* liga el significado *encaje* que

¹⁵⁸ Ponge apunta en la palabra *froisser*: «chiffoner, faire prendre des plis irréguliers. (L'origine est un bruit)» («L'Éillet»: I, 358). Precisamente, como indica Littré, el sonido fricativo es aquel que está en la raíz de este verbo: «On le tire ordinairement du latin *fressus*, brisé, concassé, de *frendere*, ou de *frictiare*, forme fictive dérivée de *fricare*, froter» (Littré, s.f.).

proviene de *dentelle* con la idea de protuberancia que proviene de *papille* («L'Œillet»: I, 358). Todo listado parece ser de suyo incompleto.

No obstante, nos parece que *el punto ya está hecho*. A primera vista el listado con que se inicia «L'Œillet» destaca por su arbitrariedad, pero esa arbitrariedad es la arbitrariedad de todo comienzo, de toda decisión de comenzar, porque la arbitrariedad aparente del listado muestra paulatinamente su necesidad, es decir, se hace necesaria, conforme cada palabra o cada cita del diccionario confirma retrospectivamente la aparición de la anterior o motiva prospectivamente la aparición de la siguiente, en un orden que no es exclusivamente serial o secuencial. Ese orden configura una búsqueda que se va haciendo en el camino al modo de una «preuve *a posteriori*», como la que menciona Ponge en «La pratique de la littérature» (I, 681), casi con independencia del autor —y la palabra *casi* aquí es importante—, como si este último no hubiese encontrado esas palabras, sino que estas lo hubiesen encontrado a él, como una necesidad de la lengua.

Michael Riffaterre afirmaría que esa necesidad corresponde a aquello que denomina «la actualización del sistema descriptivo de una palabra», cuya operación «no hace más que desarrollar a lo largo de un sintagma un dato [*donné*] que ya está completo en los semas de una palabra de la cual es su transformación» (1979: 53).

A juicio de Riffaterre, la actualización del sistema descriptivo de una palabra núcleo equivale al despliegue del sistema de lugares comunes que constituye la *mitología* a la cual esa palabra núcleo está ligada. Ese despliegue, que opera mediante la combinación, la sustitución o la limitación de algunos aspectos de esa mitología, exige necesariamente, para su correcto desciframiento, que el lector identifique ese sistema y reconozca qué mitología es aquella que opera en el texto (1979: 19). Por esta razón, según Riffaterre, la actualización de un sistema descriptivo «ofrece a los lectores

relaciones que son familiares para ellos, y que dan la impresión de que responden a una verdad de evidencia [*vérité d'évidence*], porque responden a su expectativa» (1979: 41).

La *vérité d'évidence*, entonces, no surge de la comparación del texto con la realidad –aquello que Riffaterre denomina peyorativamente «test de semejanza con lo real» (1979: 42)–, sino del despliegue mismo del sistema de lugares comunes que opera como única referencia del poema. Ese sistema de lugares comunes no solo proporciona al lector la convicción a la que mueve el *consensus omnium* (1979: 43) que caracteriza a los lugares comunes en general, sino que, al ligar recíprocamente cada componente del sintagma mediante relaciones semánticas y formales que remiten todas ellas al paradigma de la palabra núcleo, dota a las palabras con una particular necesidad o motivación, cuyo resultado es «la ilusión de que la arbitrariedad del signo disminuye»¹⁵⁹ (1979: 46).

De hecho, a juicio de Riffaterre, «una prosa de Ponge siempre es la expansión textual de una palabra núcleo. Los caracteres formales y semánticos del texto se derivan directa o indirectamente de esa palabra. Ponge está perfectamente consciente de ello, pues él mismo ofrece el ejemplo de la derivación directa de su "Huître"»¹⁶⁰ (1979: 267).

En este sentido, se podría afirmar que «L'Œillet» desarrolla el sistema descriptivo de la palabra núcleo que le sirve de título. Ese sistema descriptivo se despliega, por una parte, en la secuencia de significados que, a partir de la forma de los pétalos de la flor, se refiere a todo tipo de telas (*chiffon, feston, jabot, franges*) y, en particular, como hemos indicado, a las que pertenecen al imaginario o a la mitología de

¹⁵⁹ Las itálicas son de Riffaterre.

¹⁶⁰ Riffaterre se refiere, por cierto, a la explicación que ofrece Ponge en sus entrevistas con Philippe Sollers acerca de la aparición del sufijo *-âtre* en el poema titulado «L'Huître», que ya hemos citado a propósito de la palabra *opiniâtre*. Hacia el final del capítulo de *La production du texte* dedicado a Ponge («Surdétermination dans le poème en prose: Francis Ponge»), Riffaterre agrega dos conclusiones importantes: «Ce qui me paraît (...) caractériser l'écriture de Ponge, définir son mode propre de production du texte, c'est la *visibilité* de la surdétermination» (1979: 269), «plus le texte se dit tourné vers le réel, plus le scandale éclate de la dérivation à partir des mots» (1979: 273).

la lencería femenina de encaje o bordada (*dentelles, linge, satin, mouchoir, tissu*). Por otra, ese sistema descriptivo se despliega en la secuencia que se refiere a la acción de cortar o de traspasar con mayor o menor violencia esa materia con un objeto más o menos punzante: ojal (*boutonnière*), cabo (*bout*), botón (*bouton*), desabotonar (*se déboutonner*), entreabrirse (*s'entrouvrir*), arrojar (*bouter*), empujar (*pousser*), fendre (*hendir*).

Esta última secuencia incluye, por cierto, el significado erótico que hace del ojal unas bragas festoneadas de bellos dientes (*culotte déchirée à belles dents*), una cicatriz (*cicatrice*), y de ese botón un borbotón (*bouillon*), una hinchazón (*renflement*), una oliva flexible y picuda (*olive souple et pointue*), un bálano flexible (*gland souple*), que brota (*bouter, pousser*) de la punta (*bout*) de un tallo (*tige*)¹⁶¹.

La propuesta de Riffaterre, expresión extrema de la línea verbalista de la crítica pongeana, es convincente, e incluso cierta, aunque incompleta. Su consideración del texto como una unidad autosuficiente —un «monumento (...) capaz de permanencia»—, fundamentalmente distinto a la comunicación no literaria y, en particular, a la comunicación oral, que funciona al modo de «un programa o partitura [que] obliga al lector a la experiencia de un extrañamiento [*dépaysement*]», y en cuyo análisis «el referente no es pertinente» (1979: 11, 16) parece, en muchos sentidos, una propuesta hecha a la medida de la escritura pongeana.

En particular, la categoría de *sistema descriptivo*, que constituye la modalidad más importante de la categoría más general de *sobredeterminación*, permite explicar muy bien, como hemos visto, la importancia que dicha escritura concede a los lugares comunes de la lengua y a su reconocimiento por parte del lector, así como también su

¹⁶¹ Michel Collot se refiere a esta «défloration» en *Francis Ponge: entre mots et choses* (1991: 214-218). Javier del Prado, por su parte, se refiere a esta serie erótica en términos de *vagina dentata* (2005: 159).

interés por el carácter evidente y convincente de sus textos y su afición por los diccionarios, las citas, los proverbios y las máximas¹⁶².

No obstante, la propuesta de Riffaterre es incompleta, porque soslaya aquello que Ponge declara con tanta fuerza y tan insistentemente: que la evidencia muda oponible surge en el encuentro entre el objeto y la sensibilidad del individuo, que su poética objetual concede una prioridad sin condiciones al objeto por sobre la forma verbal, que si las cosas quedan ocultas por los lugares comunes del lenguaje, Ponge sostiene que es preciso trabajar sobre o contra esos lugares comunes para que el lenguaje vuelva a reunirse con la cosa, que la *vérité d'évidence* no solo proviene del reconocimiento por parte lector de un sistema de relaciones estereotipadas entre diversos significantes que le resultan familiares a nivel de la lengua, sino también, como hemos visto, del reconocimiento del objeto mismo, cuya verbalización hace posible, precisamente, el surgimiento de esas relaciones estereotipadas y, al mismo tiempo, su modificación¹⁶³.

Riffaterre soslaya, en fin, que el interés de Ponge persigue, aunque solo sea asintóticamente, aquello que denomina la *indiferencia entre las cosas y las palabras*, tal como afirma en «L'Œillet», pero también en *Entretiens avec Philippe Sollers*, que el propio Riffaterre cita.

En este sentido, aquello que hemos expuesto, utilizando el léxico de Riffaterre, como el desarrollo del sistema descriptivo de la palabra núcleo *œillet* constituye

¹⁶² Entre los casos de *sobredeterminación* que son el resultado de la «surimposition de la phrase à d'autres phrases préexistantes –phrases qui figurent dans d'autres textes, ou phrases stéréotypées qui font partie du corpus linguistique–», Riffaterre enumera el proverbio, la máxima, y la cita. «Le calque peut également porter sur le proverbe, celui-ci étant un cas particulier, à forme archaïque et gnomique, du cliché: la maxime (genre littéraire caractérisé entre autres par le fait que le texte est coextensive à la phrase) est fréquemment une transformation du proverbe. (...) Un autre cas particulier du cliché est la citation. Elle n'est pas autre chose qu'un cliché signé» (1979: 47-48)». Por otra parte, a propósito de la *actualisation des systèmes descriptifs*, Riffaterre indica: «Le système descriptif, dans le cas le plus simple, ressemble à une définition du dictionnaire» (1979: 51). Volveremos más adelante sobre estos aspectos.

¹⁶³ Para una reflexión acerca de la importancia del referente en la escritura pongeana, ver: Richard (1964)

también, a los ojos de Ponge, lo verdaderamente particular del objeto y lo verdaderamente particular del texto homónimo, su evidencia muda oponible o, como dice Riffaterre, su *verdad de evidencia*. El movimiento vertical, ascendente, masculino, de un tallo que se yergue abriendo y abriéndose, desgarrando y desgarrándose, en dirección a su fin, que no es otro que el sacar fuera el brote del botón de una flor que se desabotona con una violencia que desflora a la flor, pero que hace que esa flor sea precisamente una flor. En suma, lo más propio de una flor.

Este movimiento –que es con mucha precisión el movimiento del vigor (*akmé*) con que Aristóteles ejemplificaba su noción de *enérgeia*– es el mismo que adopta la particular descripción pongeana en su intento de dar cuenta del objeto *œillet*. Pero, a la vez, es el mismo que aparece en la sección 14 del texto «L'œillet», es decir, en aquella sección que se aproxima más a la condición de poema acabado, que no intenta decir ese movimiento sino mostrarlo inscrito en la escritura misma de la palabra «œillet».

Aquí, como en muchos otros textos, el dar a ver pongeano se revela cruzado por la tensión entre el movimiento y la estasis, tensión que en este caso se concentra en el «etc.» con que termina –¿termina?– este pasaje.

O fendu en Œ
O! Bouton d'un chaume énergique
fendu en ŒILLET!
L'herbe, aux rotules immobiles
ELLE ô vigueur juvénile
L aux apostrophes symétriques
O l'olive souple et pointue
dépliée en Œ, I, deux L, E, T
Languettes déchirées
Par la violence de leur propos
Satin humide satin cru

etc. («L'œillet»: I, 363)

IV. La noción de evidencia en los textos de Argelia.

«C'est seulement la vérité qui est belle, naturellement. Et personne ne l'a dite, personne n'enlève la peau des choses. Il faut trouver la chose vive. La difficulté, c'est que les mots sont tellement poussiéreux, *il faut leur redonner cette vivacité* et il est possible de le faire en ayant la sensibilité aux mots et en aimant ses personnages.»

Francis Ponge, «La Pratique de la littérature» (I, 684).

1. «My Creative method» y los textos de Argelia.

No existe otro texto donde Ponge conceda tanta importancia a la noción de evidencia como «My Creative method». Dado que este texto ocupa un lugar estratégico en la bibliografía del autor, postulamos que dicha noción resulta pertinente como clave de lectura para una aproximación general a los textos pongeanos.

Aunque redactado con ocasión de una estadía de Ponge en Argelia (1947-1948), «My creative Method» fue publicado en 1961 en el volumen titulado *Le Grand Recueil*, donde aparece al inicio de la segunda sección, llamada *Méthodes*¹⁶⁴.

La publicación de *Le Grand Recueil* obedece a la intención declarada por Ponge de ofrecer a los lectores un balance que diese cuenta de la diversidad de su escritura con el objetivo de liberarse de un encasillamiento que hasta ese entonces continuaba principalmente ligado a la recepción que había tenido *Le Parti pris des choses* (1942). Pues, aunque ya había publicado un primer volumen con sus escritos sobre arte titulado *Le peintre à l'étude* (1948), los «momentos críticos» de *Proêmes* (1948), y la cantera de textos abiertos de *La Rage de l'expression* (1952), entre otros, Ponge continuaba siendo

¹⁶⁴ Hubo una publicación anterior de «My creative method», aunque reducida en ejemplares, en la revista suiza *Trivium* (nº 2, 1949) dirigida por Gerda Zeltner-Neukomm. Las otras dos secciones de *Le Grand Recueil* se titulan *Lyres* y *Pièces*, respectivamente.

considerado como un escritor de textos cerrados y perfectos, y como un poeta de los objetos¹⁶⁵.

Así se entiende que, a juicio de Jean-Marie Gleize, la publicación de *Le Grand Recueil* constituya un «cambio de imagen (...) que repentinamente organiza una obra» (1998: 203), y que *Méthodes*, en particular, constituya a su vez el lugar privilegiado donde Ponge decide tomar a su propia cuenta la explicación de sus textos –varias veces de forma oral ante un público, «triunfo sobre la afasia inicial», como comentan Bernard Beugnot y Gérard Farasse (en Ponge, 1999: I, 1084)–. En efecto, en estos textos se puede apreciar cómo Ponge expone desde diversas perspectivas lo que podría denominarse un arte poética plural con la intención de desprenderse de las lecturas filosóficas que intentaban monopolizar su obra (existencialismo, fenomenología, materialismo), y de situarse él mismo en un campo intelectual agitado en ese entonces por la irrupción de la *Nouvelle critique* y del grupo de la revista *Tel Quel*, cuyo primer número de 1960 se abre con un texto de Ponge: «La Figue (sèche)».

Así como ocurre en general con los textos de *Le Grand Recueil*, los títulos reunidos en *Méthodes* son muy diversos en cuanto a sus contextos de producción y de recepción. Encontramos textos por encargo de revistas e instituciones, descripciones de objetos –a la manera de Ponge– y entrevistas, que configuran un itinerario disperso que gira, en general, en torno a dos núcleos temporales de composición: la década de los veinte en el caso de «Fables logiques» y el periodo entre 1947 y 1952 en el caso de los textos restantes¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Para una reseña de la recepción de la escritura de Francis Ponge en la época de la publicación de *Le Grand Recueil*, ver: Gleize (1998: 200-201). Por otra parte, «moments critiques» es una de las denominaciones que el mismo Ponge utiliza para referirse a *Proèmes* (en Ponge, 1999: I, 954 y *Pour un Malherbe*: II, 170).

¹⁶⁶ Además de los textos de Argelia («My Creative method», «Pochades en prose» y «Le Porte-plume d'Alger»), el listado de los textos reunidos en *Méthodes* es el siguiente, incluyendo sus fechas de composición: «Le Verre d'eau» (1948), «Fables logiques» (1924-1928), «L'Homme à grands traits» (1945-1951), «Prologue aux questions rhétoriques» (1949), «Le Murmure (condition et destin de l'artiste)» (1950), «Le monde muet est notre seule patrie» (1952), «Des cristaux naturels» (1946), «Le

No obstante, la crítica suele afirmar dentro de este conjunto el carácter indisociable de los textos cuyo origen corresponde al viaje de Ponge a Argelia¹⁶⁷. No solo por las razones cronológicas ligadas a una misma campaña de escritura, sino también porque «My creative method», «Pochades en prose» y «Le Porte-plume d'Alger» tienen en común el hecho de adoptar la forma de un diario de viaje, aunque con un trabajo de re-escritura y de montaje que, a juicio de Bernard Beugnot, obliga a hablar de una «ficción de diario» (en Ponge, 1999: I, 1087).

Como veremos más adelante, una de las consecuencias de este trabajo de re-escritura y de montaje consiste en que el orden cronológico de la redacción de las anotaciones que conforman los textos de Argelia no corresponde al orden en que esas anotaciones aparecen a la lectura, pues, en efecto, esta última comienza con las anotaciones reunidas en «My Creative method», prosigue con las anotaciones reunidas en «Pochades en prose» y termina con aquellas reunidas en «Le Porte-plume d'Alger»¹⁶⁸.

Dispositif Maldoror-Poésies» (1946), «La Société du génie» (1952), «Proclamation et petit four» (1937-1957), «L'Ustensile» (1947), «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique» (1953), «Tentative orale» (1945-1951), «La pratique de la littérature» (1956), «Entretien avec Breton et Reverdy» (1952).

¹⁶⁷ El viaje de Ponge, junto a su mujer, Henri Calet, Michel Leiris, y el pintor Eugène de Kermadec, fue el resultado de una invitación de Christiane Faure, cuñada de Albert Camus, con el objetivo de que se reuniesen con algunos estudiantes y profesores de la Facultad de Letras de Alger, en el Centro Cultural de Sidi-Madani (Vouilloux, 1998:190; Ponge, 1999: I, 1085; Veck, 1993: 22).

¹⁶⁸ Ese trabajo de re-escritura y de montaje está directamente relacionado con la reorganización y la selección de los apuntes de viaje por parte de Ponge en vistas a dos publicaciones. En primer lugar, un texto que explicase su escritura solicitado en octubre de 1947 por Gerda Zeltner-Neukomm para su publicación en la revista *Trivium*. Esta solicitud, como hemos indicado, está en el origen de «My Creative method». Por otra parte, el contrato establecido en noviembre del mismo año entre Ponge y el editor Henry-Louis Mermod para la publicación de un libro que finalmente no vio la luz. La incidencia de este último proyecto se puede apreciar particularmente en «Le Porte-plume d'Alger». Según Bernard Beugnot, Ponge habría proyectado en algún momento que las anotaciones de «Pochades en prose» aparecieran en primer lugar, antes de «My Creative method», dentro del conjunto de los textos de Argelia (en Ponge, 1999: I, 1089).

1.1 Los textos de Argelia como diario de viaje: el modelo pictórico de la *pochade*.

Los apuntes fechados que conforman el texto de «My creative method» abarcan un periodo que va desde el 18 de diciembre de 1947 hasta el 20 de abril de 1948. Con excepción de los dos últimos, que corresponden a los días 26 de febrero y 20 de abril de 1948, que fueron escritos en Le Grau-du-Roi y en París, respectivamente, todos los apuntes fueron escritos en la localidad argelina de Sidi-Madani.

«My Creative method» es, sin duda, el texto más teórico o más crítico del conjunto de los tres textos de Argelia. Esto se explica, por cierto, por la solicitud de la revista *Trivium* a la que ya nos hemos referido. Su título, por otra parte, retoma el título de un artículo de Betty Miller publicado en 1947 («Francis Ponge and the Creative Method»), que plantea de manera sugerente una suerte de *paragone* entre la escritura pongeana y la pintura a propósito del prefacio publicado por Ponge en el volumen sobre Braque de la colección *Trésors de la Peinture Française*: «negada la manipulación sensorial de la pintura, [Ponge] está confinado al medio del lenguaje para expresarse» (Miller, 1947: 214).

Como veremos más adelante, la circunstancia de verse enfrentado a la solicitud de explicar sus textos desempeña un papel fundamental en la argumentación de «My Creative method». Esto se puede apreciar en el hecho de que Ponge aborda seis veces este problema, incluyendo una referencia explícita a la solicitud de *Trivium* y al artículo de Betty Miller en la entrada del 9 de enero de 1948, y dos referencias igualmente explícitas a la paradoja que, a su juicio, implica esa solicitud ante unos textos que son,

según las anotaciones del 3 de febrero de 1948, «tan *inexplicables*, tan evidentemente claros, tan evidentes»¹⁶⁹ («My Creative method»: I, 535).

Las anotaciones fechadas de «Pochades en prose», por su parte, son casi exactamente contemporáneas a las de «My Creative method», pues abarcan un periodo que se extiende entre el 13 de diciembre de 1947, fecha de embarque de Ponge rumbo a Argelia desde el puerto de Port-Vendres, y el 6 de febrero de 1948, es decir, tres días antes de su regreso a Francia. Asimismo, la mayoría de las anotaciones de «Pochades en prose» fueron redactadas en Sidi-Madani, con excepción de las primeras que fueron redactadas durante el cruce del Mediterráneo y de algunas otras redactadas según los desplazamientos de Ponge por Argelia.

En este sentido, las anotaciones reunidas en «Pochades en prose» tienden a tomar distancia con respecto al contenido teórico o crítico que caracteriza a «My Creative method» para adecuarse más estrictamente a la categoría tradicional de diario de viaje que emprende la descripción de paisajes, de monumentos y de tipos humanos a la manera de una *compte rendu* o de *choses vues*, entre las que destaca particularmente el color de La Chiffa y del Sahel.

No obstante, esta afirmación puede matizarse si se considera que las tres primeras entradas de «Pochades en prose», fechadas entre el 13 y el 14 de diciembre de 1947, abordan el problema de la búsqueda de los medios retóricos adecuados para expresar las formas azarosas que se aprecian en la naturaleza (manchas, salpicaduras, nubes, etc.). Del mismo modo, las anotaciones del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose» plantean, de una manera que se aproxima a algunas reflexiones reunidas en «My Creative method», la necesidad de una escritura descriptiva que se oponga a toda explicación y de aquello que Bernard Beugnot denomina una «estética de

¹⁶⁹ Los otros cinco pasajes de «My Creative method» donde Ponge hace referencia a este asunto son aquellos que corresponden a las jornadas del 27 de diciembre de 1947, del 5 de enero de 1948, del 10 de enero de 1948, y dos veces en las anotaciones del 3 de febrero de 1948.

lo simple» (en Ponge, 1999: I, 1094), que se resuelve en la primera aparición del término evidencia en la totalidad de los textos de Argelia.

Los textos reunidos en «Le Porte-plume d'Alger», finalmente, corresponden a una selección de cuatro cartas dirigidas a Henry-Louis Mermod que Ponge redactó en París entre el 25 de abril y el 7 de mayo de 1948, es decir, con anterioridad a que el editor suizo decidiera abortar el proyecto de publicación.

Estas cartas constituyen, en consecuencia, los textos más tardíos en el conjunto de los textos de Argelia. Apuntes de viaje, en general más cercanos al estilo de «Pochades en prose» que al de «My Creative method», llama la atención que «Le Porte-plume d'Alger» incluya el relato de acontecimientos relativos al viaje de Ponge que son incluso anteriores a aquellos que aparecen en «Pochades en prose», pues la redacción de estas cartas corresponde a una fecha posterior en casi dos meses con respecto al regreso de Ponge a Francia y en más de cuatro meses con respecto al inicio de su viaje.

Quizá por esta razón, «Le Porte-plume d'Alger» aporta una suerte de mirada retrospectiva, ausente en los otros dos textos, que incluye algunas reflexiones relevantes acerca de la noción misma de viaje (*voyage*) y de su relación con el sentido de la vista (*voir*), del género pictórico del paisaje, y de la atención prestada a los objetos más familiares, además de retomar el interés de Ponge por las formas azarosas que muestra la naturaleza.

En un proyecto de prefacio redactado de paso en Marsella rumbo a París el 23 de febrero de 1948, Ponge se refiere a las cartas reunidas en «Le Porte-plume d'Alger» en unos términos que, a nuestro juicio, son válidos también para los restantes textos de Argelia:

Deux raisons pour que je me plaise à écrire (et d'abord à concevoir) les lettres d'Algérie. D'abord elles rendent compte (c'est le moyen de rendre compte) de la *variété* des choses. D'autre part, c'est le moyen d'éprouver (et de

perfectionner) mon instrument (technique) de notation immédiate (en Ponge, 1999: I, 1096).

Pese al carácter indisociable de los textos de Argelia, la crítica ha abordado de preferencia las anotaciones que corresponden a «Pochades en prose», estableciendo a menudo una relación estrecha entre esas anotaciones y aquellas que corresponden a «My Creative method», mientras que las cartas de «Le Porte-plume d'Alger» han recibido comparativamente una atención mucho menor.

Bernard Vouilloux, por ejemplo, destaca que la apelación por parte de Ponge a la *pochade* como género pictórico permite la implicación recíproca de la materia y de la significación por intermedio de la forma, y se pregunta si acaso «¿no es esto, *in nucleo*, lo esencial del "método" pongeano, tal como lo formula una nota de "My Creative method" escrita en Sidi-Madani y fechada el 31 de enero de 1948: "una forma retórica por objeto (i.e. por poema)"?» (1998: 203).

Didier Alexandre, por su parte, centra su interés en la reorganización de unas notas que fueron redactadas simultáneamente y, luego, divididas en dos partes, de modo que a su juicio: «"My Creative method" constituye, o mejor parece constituir, el metatexto de "Pochades en prose"» (2000: 27). En este mismo plano, Bernard Beugnot prefiere afirmar, en cambio, que «Pochades en prose» constituye un «comentario en acto» (en Ponge, 1999: I, 1093) de «My Creative method», y Bernard Veck que «My Creative method» ofrece «una mirada teórica (o mejor, "metatécnica)» a la «actividad de "creador"» que corresponde a «Pochades en prose»¹⁷⁰ (1993: 23).

El mismo Veck, por otra parte, interesado en determinar las relaciones intertextuales que la escritura pongeana establece con otras escrituras, profundiza en la importancia concedida por Ponge a la práctica de la pintura como modelo para su propia

¹⁷⁰ El mismo Ponge, en sus manuscritos, se refiere al menos en dos oportunidades a las anotaciones reunidas en «Pochades en prose» como si fuesen una «illustration» de «My Creative method» (en Ponge, 1999: I, 1087-1089).

escritura, en un aspecto que es reconocido unánimemente por la crítica, a la vez que analiza en detalle la relación que ese modelo establece entre «Pochades en prose» y «My Creative method»¹⁷¹.

Según Veck, los textos reunidos bajo el título de «Pochades en prose» se inscribirían en la tradición de los cuadernos de viaje que emprendieron diversos pintores franceses al norte de África durante el siglo XIX, en particular, Delacroix y Fromentin, y afirma que «esta reivindicación de la actividad plástica es un medio que Ponge utiliza para referirse a un modelo que pone en juego una sustancia no significativa para crear sentido (...), anotaciones rápidas en reacción inmediata a las formas y a los colores» (1993: 22).

Cuando se refiere a la *pochade* como modelo para la escritura pongeana en cuanto reacción *inmediata* ante las formas y los colores, Veck está apelando a la definición de esta palabra que proporciona el diccionario de Émile Littré como «terme de peinture», es decir, como bosquejo, boceto o borrador, que se asemeja al croquis debido a la velocidad de su ejecución —una ejecución que pretende dar cuenta de su objeto *alla prima*—, pero que se distingue del mismo por el espesor de la materia que utiliza:

Esquisse rapide et négligée où la brusquerie de la main a jeté ça et là les couleurs ou les traits. Une pochade est une indication abrégée qui en quelques coups de brosse résume une figure ou un paysage. Une pochade doit toujours être empâtée, et, pas plus que le croquis, ne peut être reprise» (Littré citado en Veck, 1992: 22).

Pero la restitución de la immediatez de las impresiones sensibles a la que apunta el término *pochade* puede ser considerada también como el resultado de un cuidadoso

¹⁷¹ En este sentido, Bernard Beugnot comenta que el término *pochade* «souligne la rivalité avec l'art pictural», a la vez que estaría directamente relacionado con las visitas por parte de Ponge a los talleres de los pintores (en Ponge, 1999: I, 1093). Bernard Vouilloux, por su parte, afirma que «la pochade du peintre aura été le prétexte qu'il fallait à la pochade d'un écrivain cherchant à fonder une poétique de la pochade, "indication" en prose approchant, par ébauches et variations, les profils de l'objet auxquels elle cherche à s'accommoder en inventant l'objet, c'est-à-dire en produisant matière (sons, graphie) et signification dans la forme qu'elles appellent» (1998: 203).

trabajo de elaboración, semejante a aquel que corresponde a la *ficción de diario* de la que habla Beugnot, lo cual permite comprender desde una nueva perspectiva el hecho de que la *pochade* no pueda ser retomada.

El mismo Veck indica, siguiendo siempre a Littré, que la palabra *empâter* (de donde viene el adjetivo *empâtée*) significa «otorgar espesor a los colores, sobre todo a las carnaciones, cubriéndolos y recubriéndolos muchas veces» (Littré citado en Veck, 1992: 25). En otras palabras, puede entenderse que la *pochade* implica la imposibilidad de corrección –de ahí su carácter inmediato o instantáneo–, salvo agregando nuevas capas de pasta, es decir, conservando en la obra misma las huellas de su proceso de elaboración.

A esto se refiere la crítica de arte Rosalind Krauss cuando, a propósito de la pintura de vanguardia, afirma que más que dar cuenta de su objeto instantáneamente, la ejecución de la *pochade* constituye un signo codificado o un sema de espontaneidad que *significa* o que *representa* la singularidad del instante de la percepción y el carácter único de la diversidad empírica¹⁷².

De ser así, el trabajo de elaboración propio de la *pochade* no solo apelaría a la restitución de la inmediatez de las impresiones sensibles que se propone la escritura pongeana, sino que también resultaría afin con la apertura del proceso mismo de escritura en cuanto preocupación por el carácter material de la expresión artística, ya sea pictórica o literaria, que está ligada a la decisión por parte de Ponge de publicar aquello que, según la denominación que utiliza en «Réflexions en lisant l'Essai sur

¹⁷² «*Pochade* is the technical term for a rapidly made sketch, a shorthand notation. As such, it is codifiable, recognizable. So it was both the rapidity of the *pochade* and its abbreviated language that a critic like Chesnaud saw in Monet's work and referred to by the way produced: "the chaos of palette scrapings", he called it. But as recent studies of Monet's impressionism have made explicit, the sketchlike mark, which functioned as the *sign* of spontaneity, had to be prepared for through the utmost calculation, and in this sense spontaneity was the most fakable of signifieds. (...) Monet patiently laid the mesh of rough encrustations and directional swathes that would signify speed of execution, and from this speed, mark both the singularity of the perceptual moment and uniqueness of the empirical array. (...) Needless to say, these operation took –with the necessary drying time– many days to perform. But the illusion of spontaneity –the burst of an instantaneous and originary act– is the unshakable result.» (1986: 15-16).

l'absurde"», corresponde a *fracasos de descripción* más que a descripciones propiamente tales, terminadas o perfectas¹⁷³.

En cualquier caso, el carácter material implicado en la *pochade*, considerada como una pasta que se arroja y que se solidifica sobre una superficie, configura uno de los puntos nodales que permite la posibilidad de una comparación entre la pintura y la escritura en el marco de la poética de Ponge¹⁷⁴.

En este sentido, se puede afirmar que el término *pochade* hace de núcleo para un campo semántico que reúne al menos cuatro de las cualidades más características de su práctica de la escritura: una escritura que apela a la pintura —que «rivaliza» con ella, dice Beugnot—, porque pretende dar cuenta de su objeto de la manera más inmediata posible, una escritura que bajo este mismo impulso se considera a sí misma —a las palabras— como una materia que ha de ser modelada —arrojada, proyectada—, y que, en este proceso de paulatina aproximación a su objeto, se propone como una serie de bosquejos que se conservan en su estado de borradores nunca completamente acabados, a la vez que como un mecanismo retórico que reconoce que solo se puede aspirar a esa inmediatez a través de una cuidadosa elaboración orientada a producir una ilusión en el receptor.

¹⁷³ Esta preocupación por el carácter material de expresión artística es, precisamente, aquello que, a juicio de Bernard Vouilloux, permite considerar «Pochades en prose» como un «texto bisagra» en la producción pongeana (1998: 196).

¹⁷⁴ Este aspecto se puede apreciar desde ya en la segunda jornada de escritura de «Pochades en prose», que corresponde a las anotaciones de 13 de diciembre de 1947: «...Et certes, tout le monde est capable de jeter une poignée de matière-à-expressions (une poignée de plâtre, de couleur, d'encre, une poignée de sons, de paroles —que sais je?— une poignée de mots) contre le mur (la page) à décorer, à orner (ou salir), à victimiser (invectiver)...» (I, 539). No obstante, este aspecto no parece ser exclusivo de «Pochades en prose», sino que puede rastrearse en la escritura pongeana desde un texto como «Le mollusque» (1928-1932), publicado en *Le Parti pris des choses* (I, 24), pasando por «Notes sur "Les Otages", peintures de Fautrier» (1944-1945), publicado en *Le Peintre à l'étude* (I, 108-109), hasta llegar a textos de madurez tales como *La Fabrique du pré* (1960-1970), publicado en 1971 (II, 478), y *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1951-1976), publicado en 1977 (II, 779).

1.2 La evidencia y la expresión adecuada de un color.

Como adelantamos, Bernard Veck no se limita a identificar la *pochade* como modelo pictórico para una escritura que, siguiendo la tradición de los diarios de Delacroix o de Fromentin, se propone restituir verbalmente la inmediatez de las impresiones sensibles que se ofrecen al sujeto durante su itinerario. Veck aborda también, siguiendo esta vez la pista de un intertexto con Marcel Proust, cómo las anotaciones de «Pochades en prose» intentan dar cuenta de la cualidad diferencial de un objeto particularmente elusivo, a saber, el color rosa del Sahel, y cómo ese intento, sin embargo, no encuentra su resolución en las anotaciones de «Pochades en prose» sino que, de una manera inesperada, en las anotaciones de «My Creative method»¹⁷⁵.

Como hemos indicado en otro lugar de esta tesis, el interés de Ponge por dar cuenta de unos objetos particularmente elusivos se puede apreciar desde las primeras anotaciones reunidas en «Pochades en prose» cuando, en las jornadas del 13 y del 14 de diciembre de 1947, su escritura se propone como un ejercicio de aprehensión de «elementos nebulosos y móviles», de «los azares y las sorpresas de las formas, de las materias» («Pochades en prose»: I, 538-539). La crítica suele destacar este aspecto como una demostración de la influencia del arte informal o de *l'art brut* en la escritura pongeana (Iida, 1997: 83-84; Beugnot en Ponge, 1999: I, 1093).

No obstante, a contar de la jornada del 19 de diciembre de 1947, con ocasión de una visita a las Gargantas de La Chiffa, la atención prestada hasta entonces a las formas informes de la materia que ofrece la naturaleza se transforma en la búsqueda de la expresión adecuada de un color. Después de una serie de esbozos descriptivos y de variantes, esta búsqueda concluye al final de esa misma jornada con aquello que Veck

¹⁷⁵ El intertexto con Proust remite, según Veck, por medio del uso pongeano de la palabra «sacripant» para describir el color del Sahel, a *Du côté de chez Swann* y *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1993: 29)

denomina «una fórmula intensiva que lo presenta en su esencia sensible» (1993: 23), y que, a nuestro juicio, es una fórmula que se ofrece de modo explícito como una definición: «LA CHIFFA. –Un lait d’argile, une tisane de sable. (Je l’ai cherchée longtemps, cette Chiffa. Il me semble que je la tiens à peu près, maintenant)» («Pochades en prose»: I, 546).

Según Veck, Ponge habría intentado poner en práctica el mismo método que le permitió acceder a esta *fórmula intensiva* de La Chiffa para abordar a continuación el color rosa del Sahel, aunque habría llegado a un resultado muy distinto.

Esto se puede apreciar en tres momentos clave de «Pochades en prose» y en un momento igualmente clave de «My Creative method», donde aquello que Veck denomina como «la obsesión del color inexpressable» (1993: 23) se traduciría, a su juicio, en el intento por parte de la escritura de Ponge por «producir un equivalente verbal del rosa del Sahel, tal como lo había hecho para las formas y los colores de la Chiffa» (1993: 25).

De acuerdo a esta perspectiva, Veck sigue la pista de la serie de formulaciones insatisfactorias –serie que avanza, retrocede y vuelve a empezar–, y que no parecen arribar a una fórmula definitiva, a partir de la primera aparición del color rosa del Sahel en la jornada del 23 de diciembre de 1947 recogida en «Pochades en prose»:

Le Sahel d’un rose cyclamen, un peu comme les ongles, s’abassait et prenait valeur de dune par rapport à l’Atlas (...). Plus loin que le Sahel c’était la mer, d’un bleu très doux, bombée, rejoignant le ciel sans ligne d’horizon marquée, d’une façon un peu globuleuse, très touchante. (...) Mais rien n’égale en beauté les couleurs du Sahel, et celles de la mer. Il y a là comme une émotion, une carnation, une rougeur très touchante et cet étonnant gonflement des yeux de la mer. Comment exprimer cela. La rougeur du Sahel n’est du tout agressive, mais elle est très soutenue, sensible au plus haut point, comme celle d’un bout de sein, d’une lèvre mordue dans un mouvement de passion, non ce n’est pas cela encore: il y a là quelque chose comme un bleu qui deviendrait ardent, comme une flamme qui change de ton, comme un pétale, comme lorsque la teinture de tournesol vire du bleu au rouge, aussi comme certaines couleurs irréelles et habituellement très éphémères de l’aurore. («Pochades en prose»: I, 553-554).

Veck analiza en detalle cómo la búsqueda emprendida por Ponge con el objetivo de nombrar el Sahel en su «individualidad cromática todavía innombrada» (1993: 23) tiene como resultado un texto que «se dedica a multiplicar los ensayos de formulación (...) e implica una sucesión rápida de comparaciones que buscan nombrar la inestabilidad del rosa en cuestión» (1993: 24).

La segunda aproximación al color del Sahel tiene lugar dos días después, en las anotaciones del 25 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose», con ocasión de una visita a Boghari, donde Ponge dirige su mirada al «paisaje hacia el sur». La primera formulación («Safran, moutarde ou peau-de-lion. Quelque chose dans l'air rougit, ou carmino-groseille les lointains») aparece dos veces, primero, de forma aislada, y, luego de dos o tres párrafos, como el resorte de un tratamiento ampliado:

Safran, moutarde ou peau-de-lion. Quelque chose dans l'air rougit, ou carmino-groseille les lointains. Un rose extraordinairement sensible, à vrai dire assez sacripant. Serait-ce seulement un rose qui a du bleu dans le sang, ou du bleu sur les bords? Oui, il y a bien quelque chose du feu dans cela, du feu artificiel aux joues. Les Arabes ont ce même rose aux pieds, autour des chevilles et à la base du mollet et sur le cou-de-pied. Parchemin rosâtre. Parchemin mais vivant. Bleu comme les noyés, dit-on. On pourrait dire ici: rose, rougeâtre comme les famblés. Rose assez flambant. Un violâtre, un violacé qui n'évoque pas le froid, mais la chaleur du feu, le reflet des flammes sur la chair. Certains pétales. Certains ongles. Bon dieu! je n'y arriverai donc pas! Il faudrait maintenant que j'enlève de l'épaisseur de pâte, que j'atteigne d'un seul coup, d'une seule touche du pinceau à ce rose (mince comme un pétale). («Pochades en prose»: I, 558)

Veck llama la atención sobre el hecho de que aquí la imposibilidad de nombrar el color se condensa, mediante un desplazamiento sensual previo desde el paisaje al cuerpo humano, en la expresión «un rose (...) à vrai dire assez sacripant». Y, no obstante, al final del pasaje citado, vuelve a aparecer la insatisfacción que ya habíamos encontrado en la jornada anterior («Bon dieu! je n'y arriverai donc pas!«).

Finalmente, el tercer momento de esta búsqueda tiene lugar en las últimas jornadas de «Pochades en prose», los días 5 y 6 de febrero, donde el color rosa regresa

«como color de la sensualidad» (Veck, 1993: 25) en las mejillas de las mujeres («le rose aux joues») tal como había aparecido ya el 25 de diciembre, y cuyo último párrafo es el que sigue:

À propos du rose (incarnat) du Sahel, parler du (ou de la) rose (rouge) de confusion; de la confusion du sang, du ciel, des veines; de la confusion des couleurs (profusion, confusion), carnation, incarnation, ongles («Pochades en prose»: I, 568).

Veck destaca el hecho de que esta «*note de régie* (...) que jamás será puesta en ejecución» (1993: 26) parece indicar que, a diferencia de lo que había ocurrido con La Chiffa, la búsqueda pongeana ha llegado a su fin sin que «Pochades en prose» haya encontrado una expresión adecuada para el color del Sahel.

No obstante, el «rose (...) à vrai dire assez sacripant» de la entrada del 25 de diciembre de «Pochades en prose» —que no aparece recogido en la *note de régie* del 5 y del 6 de febrero del texto que acabamos de citar— aparece antes, el 5 de enero de 1948, en las páginas de «My creative method» como si, en lugar de constituer una formulación al pasar, como muchas otras que no fueron conservadas, configurara para Ponge, en cambio, un «ejemplo de su trabajo de expresión (...) su fórmula definitiva» (Veck, 1993: 27).

En otras palabras, aquello que en «Pochades en prose» aparece como una expresión insatisfactoria, en cambio, desde la perspectiva metatextual de «My Creative method» aparece como caso ejemplar del «método» pongeano de composición.

Prenons-nous en flagrant délit de création. Nous voici en Algérie, tâchant de rendre compte des couleurs du Sahel (vues à travers la Mitidja, du pied des monts Atlas). Il s'agit donc là, dans une certaine mesure, d'une besogne d'expression. Après beaucoup de tâtonnements, ils nous arrive de parler d'un rose un peu *sacripant*. Le mot nous satisfait *a priori*. Nous allons cependant au dictionnaire. Il nous renvoie presque aussitôt de Sacripant à Rodomont (ce sont deux personnages d'Arioste): or Rodomont veut dire Rouge-Montagne et il était roi d'Algérie. C.Q.F.D. *Rien de plus juste*. Quelles leçons tirer de là: 1° Nous pouvons employer *sacripant* comme adjectif de couleur. Cela est même recommandé. 2° Nous pouvons modifier

rodomont en l'employant très adouci: "La douce rodomontade". En tous cas, nous allons pouvoir travailler là-autour¹⁷⁶ («My creative method»: I, 525).

Ahora bien, nuestra tesis plantea que la relación metatextual entre «Pochades en prose» y «My creative method» se extiende más allá de la «prueba *a posteriori*» de un «flagrante delito de creación», y exige una lectura que se proponga encontrar otras vinculaciones entre ambos textos clave de la poética pongeana.

En este sentido, llama la atención que, habiendo identificado la *pochade* como modelo pictórico para una escritura que se propone dar cuenta verbalmente de su objeto de una manera que se quiere inmediata, y habiendo identificado la relación metatextual según la cual «Pochades en prose» es una *ilustración* o un *comentario en acto* de «My Creative method» —cuyas anotaciones, a su vez, ofrecen una *mirada teórica o metatécnica* a «Pochades en prose»—, la crítica no haya identificado igualmente el papel que desempeña la noción de evidencia como elemento fundamental de ese mismo metatexto, sobre todo considerando que, como sabemos, la noción de evidencia ha sido considerada desde antiguo como el fundamento de la comparación entre la literatura y la pintura.

¹⁷⁶ Las itálicas son de Ponge. Veck destaca que esta explicación vuelve a aparecer ocho años más tarde en la conferencia titulada «La pratique de la littérature» publicada también en «Méthodes» (1993: 27): «Il y a quelquefois des preuves *a posteriori* étonnantes. Je veux en citer une dont j'ai parlé dans un texte très rare (qui n'a été publié qu'à cinquante exemplaires), appelé *My creative method*. J'étais en Algérie, dans une maison adossée aux premiers contreforts de l'Atlas, d'où l'on voyait trente kilomètres de plaine et la ligne des collines qui bordent la mer, le Sahel, et cette chaîne de petites collines avait une couleur dont je voulais trouver l'adjectif, le mot. C'était un rose, un certain rose. Les couleurs ont des nuances, c'était un certain rose, mais ce rose, je ne pouvais pas le trouver. (...) Et alors il y avait ce rose, un rose ardent, intense, un peu violet et j'avais fini par trouver des mots de couleur. Ça ne marchait pas. Rose cyclamen, non, non, rose polisson, coquin, à cause du fard, à cause du côté sensuel de la chose: ça n'allait pas. Je mets en fait, je dis que beaucoup de poètes se seraient arrêtés là. Ils auraient dit: polisson, ça marche. Je ne sais pas pourquoi ça ne marchait pas. Finalement j'ai trouvé un mot, il existe, je ne l'ai pas inventé, parce que c'est mon honneur de vouloir travailler justement avec cette mauvaise peinture, alors: sacripant, un rose sacripant. C'est un mot qui n'est pas très rare en français, qui veut dire un peu polisson. Sacripant, c'est un personnage qui est un peu escroc, un peu voleur, un peu... pas très catholique, comme on dit. Sacripant. Le mot me plaît. Rose sacripant. Ça y est. J'étais sûr que je l'avais. (...) Je laisse mon rose sacripant et je vais au dictionnaire plusieurs semaines plus tard. Sacripant: de Sacripante, personnage de l'Arioste, tout comme Rodomonte. Rodomonte, qui signifie "rouge montagne" et qui était roi d'Alger. Voilà la preuve. Quand on a ça, on est sûr. C'est une chose qui n'arrive pas toujours, mais je veux dire que le sentiment d'avoir le mot était justifié. (...) C'est une indication que j'ai eu raison d'attendre et de refuser des cyclamens et des polissons, des mots, des roses qui étaient presque bien, mais qui n'étaient pas "rouge montagne", "roi d'Alger", jusqu'à celui qui était évidemment "rouge montagne d'Algérie"» («La pratique de la littérature»: I, 681-682).

Desde esta perspectiva, no es trivial –no puede ser trivial– que la noción de evidencia encuentre su mayor desarrollo en el contexto de la extrañeza que produce un viaje y, aun más específicamente, en el contexto de la búsqueda de una palabra precisa o de una formulación verbal que dé cuenta adecuadamente de la impresión de un color que ofrece el paisaje, pues, entendida en su acepción de *descripción*, la vivacidad y la inmediatez que caracteriza al tipo de visualización que proporciona la noción evidencia encuentra o ha encontrado frecuentemente en esos contextos uno de sus usos más propios¹⁷⁷.

En efecto, la reflexión emprendida en «My Creative method» en torno a la noción de evidencia se articula con mucha precisión con la búsqueda de la expresión adecuada de un color emprendida en «Pochades en prose», tal como se puede apreciar en una lectura en conjunto de ambos textos.

Como bien apunta Veck, la búsqueda de la expresión adecuada de un color se inicia en la jornada del 19 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose» con ocasión de una visita a las Gargantas de La Chiffa. Después de una serie provisoria de pasajes descriptivos, esa búsqueda concluye al final de esa misma jornada con una fórmula que adopta el modo de una definición: «LA CHIFFA. –Un lait d’argile, une tisane de sable. (Je l’ai cherchée longtemps, cette Chiffa. Il me semble que je la tiens à peu près, maintenant)» («Pochades en prose», I, 546).

¹⁷⁷ Este aspecto se puede apreciar, particularmente, en la primera carta reunida en «Le Porte-plume d’Argel» (25/04/48), cuando Ponge relaciona la etimología de las palabras *voyage* y *voir*: «Je ne serais pas l’homme que vous connaissez, cher ami, ne sachant qu’en voyage il y a voir, qu’en voyage voir est venu et qu’il s’en est fallu de peu, sans doute, que voyager fût dit de l’action même de voir. Qu’en tout cas, s’adonner au voyage, c’est à une certaine façon de voir. Et que si voyage en effet n’est pas voyance, qui est vision dans le présent de l’avenir, pourtant il n’en est pas loin: car c’est vision d’un présent fugace, d’un avenir qui cesse de l’être, d’un passé en passe de le devenir» (I, 570). Se trata, en efecto, de un tipo de visualización que no se identifica necesariamente con el dar a ver de la pintura –porque reconoce que su campo de acción propio se sitúa en la escritura–, pero que, no obstante, establece una tensión con ella, o al menos, apela continuamente a ella. De esta manera, aunque reconoce que no los experimenta «à la manière des peintres», los paisajes producen en Ponge «la plus vive impression», que lo conduce a exclamar: «Ah! je voudrais peindre tout cela à la fois» y, más adelante: «Ah! j’aimerais que mon style rende compte de cela» («Le Porte-plume d’Argel»: I, 571, 573).

Como hemos indicado, este pasaje se ofrece según Veck como modelo para la búsqueda que Ponge emprenderá a continuación para encontrar una definición para el color rosa del Sahel.

No obstante, si se presta atención a la noción de evidencia, uno se da cuenta de que un día antes, es decir, en la jornada del 18 de diciembre de 1947, en la primera entrada de «My Creative method», Ponge ha emprendido, precisamente, su reflexión en torno a la descripción y a la definición, a la que regresa una y otra vez en «My Creative method», y que se encuentra en la base del interés pongeano por la noción de evidencia. Esta última noción, por su parte, aparece explícitamente por primera vez en el conjunto de los textos de Argelia solo tres días después de la definición de La Chiffa, en las anotaciones que corresponden a la jornada del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose».

Por otra parte, la noción de evidencia aparece por segunda vez en las anotaciones del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method», que constituyen la segunda entrada de este texto, y que son aquellas que, de acuerdo a un orden cronológico, siguen inmediatamente a continuación de la fórmula «un rose (...) assez sacriptant» que corresponde a la jornada del 25 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose».

En otras palabras, si la definición de La Chiffa (19/12/47) aparece en «Pochades en prose» en la jornada que sigue a la reflexión inaugural en torno a la definición y a la descripción de «My creative method» (18/12/47), la noción de evidencia aparece en «Pochades en prose» solo tres días después de la definición de La Chiffa (22/12/48), mientras que la noción de evidencia aparece en «My Creative method» (27/12/47) en la jornada que sigue a la aparición del «rose (...) assez sacriptant» de «Pochades en prose» (25/12/47), como si la definición de La Chiffa fuese el resorte de la aparición de la

noción de evidencia, y la formulación del color del Sahel fuese un ejemplo de aquello que Ponge entiende por una expresión evidente.

Así, pues, en adelante nos proponemos llevar a cabo una lectura que pone en relación ambos textos, y que sigue la pista de una necesidad de expresión que, intentando dar cuenta de las cualidades particulares de su objeto, se pone en búsqueda de una formulación que sea *evidente* de suyo.

Didier Alexandre toca al pasar este punto, cuando afirma: «cuando se esfuerza en llegar a nombrar la singularidad del rosa de los paisajes del sur, que califica como rosa "*assez sacripant*", Ponge desea encontrar una formulación única, donde la concordancia se establece entre la percepción, la emoción y la formulación en el gesto (...). Concibe así una poética de lo simple, que por ascesis procede a una reducción a *la evidencia de la formulación*»¹⁷⁸ (2000: 32-33).

2. El «clima de evidencia» como experiencia reveladora.

La primera aparición del término evidencia de acuerdo a un orden cronológico en el conjunto total de los textos de Argelia tiene lugar en las anotaciones del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose».

Estas anotaciones corresponden a la décima entrada del diario de «Pochades en prose» y se sitúan tres días después de la definición de La Chiffa (19/12/47), una vez que Ponge ha regresado a su alojamiento en Sidi-Madani, y un día antes de que Ponge emprenda la búsqueda que tiene como objetivo nombrar el color rosa del Sahel (23/12/47).

¹⁷⁸Las itálicas son nuestras.

En este sentido, como adelantamos, la noción de evidencia tal como aparece en los textos de Argelia tiene como base la reflexión pongeana en torno a la definición y a la descripción. Esta reflexión se inicia en la jornada del 18 de diciembre de 1947 y prosigue en la jornada del 27 de diciembre del mismo año, que constituyen las dos primeras entradas de «My Creative method». Esta última jornada, por otra parte, es aquella donde el término evidencia aparece por primera vez en este texto.

Es importante insistir en que la reorganización de los textos de Argelia (aquello que Bernard Beugnot denomina «ficción de diario»), según la cual el orden cronológico de las anotaciones se redistribuye entre «My Creative method» y «Pochades en prose», y este último texto se presenta en segundo lugar, tiene como consecuencia que ese orden cronológico no corresponda al orden en que dichas anotaciones aparecen ante el lector.

En otras palabras, la reorganización de los textos de Argelia surte el efecto de enfatizar la relación que existe entre la reflexión pongeana en torno a la definición y a la descripción y la noción de evidencia, pues el lector se encuentra por primera vez con la noción de evidencia en las anotaciones del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method», aunque la primera aparición de dicho término según un orden cronológico corresponda, en cambio, a las anotaciones del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose».

Por esta razón, podríamos haber comenzado por un análisis de la reflexión pongeana en torno a la definición y a la descripción antes de abordar propiamente las apariciones del término evidencia en los textos de Argelia. Por otra parte, la relación directa que la tradición ha solido establecer entre la descripción y la evidencia también parecería invitar a ello. No obstante, así no solo perderíamos la secuencia de la aparición del término evidencia en estos textos, sino que también opacaríamos el

carácter excepcional que tiene la aparición de ese término en las anotaciones del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose».

En efecto, las anotaciones del 22 de diciembre de 1947 tienen un carácter excepcional no solo porque constituyen la única aparición del término evidencia en «Pochades en prose», sino también porque esa aparición contrasta fuertemente con todas las apariciones restantes del término evidencia en los textos de Argelia. En primer lugar, porque el pasaje de «Pochades en prose» destaca por su brevedad y su simplicidad y, enseguida –en directa relación con lo anterior–, porque el contexto de esa aparición no corresponde a una reflexión teórica, aun cuando el «clima de la evidencia» al cual se refiere Ponge en estas anotaciones aparezca inmediatamente después de una distinción entre la descripción y la explicación que tiene como antecedente la reflexión iniciada el 18 de diciembre de 1947 en «My Creative method».

El hecho de que el término evidencia aparezca en «Pochades en prose» en un contexto que no corresponde a una reflexión teórica como aquella que caracteriza a «My Creative method» no debiese resultar sorprendente. Ya hemos comentado las diferencias que existen entre ambos textos en cuanto a que «My Creative method» ofrece una *mirada teórica* o *metatécnica* a la *actividad creadora* de «Pochades en prose» cuyas anotaciones, por su parte, *ilustrarían* la argumentación de «My Creative method».

En este sentido, las reflexiones en torno a la definición y a la descripción de «My Creative method» dotan a las anotaciones del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose» con una densidad mayor a la que parecen tener, al menos, a primera vista.

El mismo Ponge, como veremos, se refiere a ese «clima de la evidencia» en términos de una «revelación» que está en la base de su decisión de tomar la pluma. En

otras palabras, se puede afirmar que la excepcionalidad de la aparición del término evidencia en las anotaciones del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose» reside en que la fórmula «clima de la evidencia» sintetiza una experiencia que se propone como originaria.

2.1 Una estética de lo simple.

Este es el pasaje donde se encuentra la primera aparición del término evidencia de acuerdo a un orden cronológico en el conjunto total de los textos de Argelia. Es preciso citarlo completo:

La journée a été merveilleuse.
Grand soleil, nuages blancs se dissolvant en l'air.
Promenade avec Odette le matin jusqu'à une ferme dans les collines.
Après déjeuner nous avons pu rester sur les terrasses jusque vers 15 heures.
Papillons. Moucherons. Roses.
Un vent du sud, mais frais, s'est levé vers 16 heures. Violent, sifflant.
Je n'ai grand-chose à dire. Rien à prouver. Je ne voudrais non plus rien expliquer. Mais décrire plutôt. Ramener au plus simple. Étaler. Simplifier.
J'aimerais persuader quelques-uns que rien n'est plus simple que ce que j'ai à dire. Que je ne me reproche qu'une chose, à savoir de ne l'avoir pas dit plus simplement encore.
C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. Qu'on y trouve tout simple. Qu'on y circule aisément, comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que l'habitude. Qu'on y bénéficie du climat de l'évidence: de sa lumière, température, de son harmonie.
... Et cependant que tout y soit neuf, inouï: uniment éclairé, un nouveau matin.
Beaucoup de paroles simples n'ont pas été dites encore.
Le plus simple n'a pas été dit. («Pochades en prose»: I, 550-551).

Como se puede apreciar, este pasaje corresponde típicamente a las anotaciones realizadas durante un momento de detención o de descanso en el itinerario de un viaje. Por otro lado, desde una perspectiva general, se puede afirmar que este pasaje está organizado en dos partes.

La primera corresponde al registro retrospectivo de las actividades realizadas durante la mañana de un día iluminado por la maravilla de la luz del sol. Las oraciones y las frases son breves, y están separadas en párrafos que no superan los dos renglones. Cada una de ellas se refiere a un aspecto específico de la jornada (la claridad del día, la presencia de insectos y de flores, el paseo al aire libre en compañía de su mujer, el almuerzo en una terraza, el viento), entre los que predominan aquellos que remiten a elementos del paisaje natural. Desde ya es preciso subrayar que ninguno de esos aspectos constituye algo particularmente excepcional.

Se podría afirmar, en consecuencia, que en la primera parte de este pasaje predomina una escritura descriptiva, volcada hacia el mundo exterior, aunque ninguno de esos aspectos recibe un desarrollo mayor, sino que más bien adoptan la forma de un esbozo o de un listado que, no obstante, tiene la pretensión de la exactitud, tal como se puede apreciar en la inclusión de las horas del día¹⁷⁹.

La segunda parte de este pasaje, en cambio, implica un vuelco desde el registro escritural retrospectivo de las actividades del día hacia el presente del acto mismo de la escritura. En este sentido, la escritura ya no tiene como referente el mundo exterior, sino las anotaciones que, en la primera parte de este mismo pasaje, se referían a ese mundo exterior. Instancia reflexiva (o meta-reflexiva), entonces, que abandona la modalidad descriptiva para adoptar, aunque sea por un instante, un tono que se aproxima en algo a aquel que caracteriza a las anotaciones reunidas en «My Creative method», pese a que no llegue a identificarse con él. Las oraciones y las frases de esta segunda parte siguen siendo breves, no obstante, su número aumenta y su organización en párrafos sucesivos que insisten todos ellos sobre un mismo punto (la simplicidad) concede a esta segunda parte un sentido de urgencia.

¹⁷⁹ A propósito de lo que hemos comentado acerca del género pictórico de la *pochade*, cabe destacar que Bernard Beugnot llama la atención sobre el hecho de que los manuscritos de este pasaje presentan muchas variantes, las cuales demuestran el trabajo de escritura implicado en él (Beugnot en Ponge, 1999: I, 1094).

Desde esta perspectiva, la segunda parte de este pasaje otorga a la simplicidad de la descripción que lo antecede un carácter ejemplar. Esa simplicidad tiene que ver, por cierto, con la sencillez de los objetos y de las acciones que ese pasaje describe («Je n'ai grand-chose à dire»), pero también, por otra parte, con la sencillez que adopta la misma escritura para describirlos («Ramener au plus simple. Étaler. Simplifier»).

A esto se refiere, por cierto, Bernard Beugnot cuando, a propósito de este pasaje, plantea la operación de una «estética de lo simple» que, a su juicio, implica una nueva intertextualidad con los cuadernos de viaje del pintor Fromentin (en Ponge, 1999: I, 1094). Esa misma estética de lo simple permite comprender, por otra parte, que en su primera aparición, el término evidencia esté ligado directamente al rechazo de la escritura pongeana con respecto a la explicación y a su preferencia con respecto a la descripción («Je ne voudrais non plus rien expliquer. Mais décrire plutôt»).

La preferencia pongeana por la descripción es uno de los argumentos recurrentes de «My Creative method», donde desempeña la función de oponerse a las ideas. En este sentido, el rechazo de la escritura pongeana con respecto a la explicación puede entenderse como expresión de su deseo por desprenderse de las lecturas que intentaban monopolizar su obra, tal como aparece en «My Creative method».

No obstante, a diferencia de lo que ocurre en este último texto, la preferencia por la descripción y, en consecuencia, el rechazo con respecto a la explicación, no aparece aquí –al menos no explícitamente– en el marco de la oposición pongeana a las ideas, ni de su resistencia a las interpretaciones que había suscitado su escritura, sino que en el marco de una escritura que afirma que no tiene «nada que probar» y que se propone «persuadir a algunos acerca de que nada es más simple que aquello que tengo que decir».

El deseo por expresar lo simple o por expresarse simplemente constituye uno de los objetivos que están en el horizonte de la escritura pongeana. Dicho deseo, por otra parte, se puede rastrear en otros textos del autor.

Un ejemplo de ello se encuentra, casi treinta años después, en una de las últimas intervenciones de Ponge en el *Colloque de Cerisy* (1975). En esta intervención la valoración de la simplicidad se identifica con la búsqueda de la claridad por parte de una escritura que, precisamente, debe vencer la dificultad de expresarse simplemente, a riesgo de tornarse oscura:

Si je pouvais dire plus simplement ce que j'ai à dire, qui est parfaitement subjectif, partial, idiot, enfantin, puéril, pataphysique, sur n'importe quel objet, si je pouvais le dire plus clairement, je l'aurais dit; je l'aurais dit plus clairement si j'avais pu, je ne cherche pas à être obscur, je cherche seulement à faire passer la chose de la façon la plus claire possible. C'est ça la grosse difficulté (Ponge en Bonnefis, 1977: 428).

Más llamativo resulta, quizás, que Ponge afirme que su escritura no tiene *nada que probar*. No solo porque el término «prueba» desempeña un papel importante en su poética, sino también porque es una noción imprescindible en la retórica, pues la prueba (*pistis, probatio*) es aquello sobre lo cual se basa precisamente la persuasión¹⁸⁰.

La referencia a la retórica es pertinente, pues el mismo Ponge utiliza el verbo «persuadir» al inicio del segundo párrafo de la segunda parte en que hemos dividido este pasaje.

En el caso del uso pongeano del término «prueba», ya hemos comentado la importancia que tiene la «prueba *a posteriori*» de un «flagrante delito de creación» en

¹⁸⁰ Desde una perspectiva retórica, las «pruebas» desempeñan el papel fundamental de establecer la credibilidad del punto de vista defendido en la argumentación con el objetivo de convencer al auditorio. Para la distinción retórica entre «pruebas artísticas o artificiales (llamadas también «pruebas intrínsecas» o *dans-la-techné*) y «pruebas inartísticas o inartificiales» (llamadas también «extrínsecas» o *hors-de-la-techné*) y sus sub-divisiones, ver: Lausberg (1966: I, 297-230) y Barthes (1970: 199-213).

«My Creative method» y en «La Pratique de la littérature», en cuanto justificación o motivación –opuesta al azar– del uso particular de una expresión verbal¹⁸¹.

En este contexto, tal vez se pueda afirmar que la descripción pongeana no tiene nada que probar porque, a diferencia de «My Creative method», «Pochades en prose» no se propone corregir las falsas interpretaciones de las que había sido objeto, a juicio de Ponge, su propia escritura. En este sentido, la noción de prueba retórica –en su sentido fuerte– implica un ejercicio intelectual de deducción o de inducción con respecto al cual, al menos en principio, «Pochades en prose» resulta ajeno.

Por otra parte, tal vez se pueda afirmar que la descripción pongeana no tiene nada que probar, precisamente, porque al pretender expresar lo simple y ser ella misma expresión de esa simplicidad, haría innecesaria toda explicación, como si la explicación y la descripción fuesen dos modalidades estancas del discurso que se distinguirían en términos de una polaridad entre lo complicado y lo simple, entre lo oscuro y lo claro, y esto último se identificara, por su parte, con la exposición verbal inmediata de los objetos y de las acciones¹⁸².

Pero de ser así, habría que agregar que la descripción pongeana no tiene nada que probar, porque el valor de la prueba le vendría desde fuera, desde los objetos del mundo exterior, porque son estos los que se caracterizan en primer lugar por su simplicidad y su claridad, y que solo después, mediante la formulación verbal que saca

¹⁸¹ La fórmula se encuentra también en el texto titulado «Le Mimosa» (1941) publicado en *La Rage de l'expression* (1952): «Inutile de dire que j'ai considéré ces trouvailles comme, en faveur de ce que j'avais écrit, un bouquet de preuves *a posteriori*» (I, 374). La noción de «prueba» se puede entender también en términos de «confirmación» o de «autoridad», tal como indican Bernard Veck y Jean-Marie Gleize: «il s'agit de rationaliser les intuitions sémantiques et lexicales. Il arrive que le dictionnaire confirme une proposition en apparence hasardeuse, et par conséquent autorise la poursuite de la recherche» (en Ponge, 1999: I, 1035).

¹⁸² Es preciso indicar, no obstante, que Ponge concede un lugar a la explicación, aunque siempre diferido con respecto a la descripción, en «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence» (1941), donde el encuentro con el objeto produce en la sensibilidad del individuo una emoción que aparece descrita como un «sanglot esthétique» que debe ser explicado con el objetivo extraer de él una ley estética o moral (I, 424). Ese «sanglot» está muy ligado a la noción de «l'arrière-gorge» a la que nos referiremos más adelante. En *La fabrique du pré*, por su parte, la explicación es objeto de predilección por parte de Ponge en contraposición a aquello que denomina las «imposturas de la poesía» (II, 497).

a esos objetos del mundo mudo y los hace acceder a la palabra, ese valor se traspasa al mundo de los objetos literarios¹⁸³.

Así se puede apreciar, precisamente, en el párrafo de la jornada del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose», que sigue inmediatamente a continuación, donde Ponge se refiere a un «clima de la evidencia».

En efecto, tal como aparece en este pasaje, el «clima de la evidencia» corresponde, por una parte, a una cualidad que Ponge desea para su propia escritura («c'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on y trouve tout simple») y, por otra, a una cualidad que proviene de los objetos a los cuales esa escritura se refiere, pues la «luz», la «temperatura» y la «armonía» que caracterizan a ese clima son las mismas cualidades que Ponge ha identificado en el registro retrospectivo de sus actividades matutinas («qu'on y bénéficie du climat de l'évidence: de sa lumière, température, de son harmonie»).

En este contexto, entonces, el «clima de la evidencia» aparece como una expresión que intenta formular verbalmente la experiencia de una «revelación» que se caracteriza fundamentalmente por tres aspectos. Por una parte, por su simplicidad –que constituye el elemento constante de todo este pasaje–. Por otra, por su carácter novedoso e inaudito –dos palabras que volveremos a encontrar más adelante–. Y, finalmente, por una cualidad lumínica específica que proviene de la experiencia del paisaje –la «claridad» de una «nueva mañana», dice Ponge–, que dota a dicha

¹⁸³ En *Pour un Malherbe*, el término «prueba» aparece cargado con una connotación fuertemente ética. Así se puede apreciar por ejemplo en las anotaciones del 8 de agosto de 1952, donde la facultad verbal para formular de manera original los objetos del mundo mudo constituye, a juicio de Ponge, «la preuve de notre existence particulière; son exercice, la façon de nous prouver à nous-même, enfin de nous réaliser» (II, 57). En las anotaciones del 19 de diciembre de 1954, en cambio, Ponge define una «expresión verbal bella» como aquella que «contient sa preuve rhétorique en elle-même», es decir, como aquella que «peut être comprise comme une loi éthique et esthétique: une formule d'art poétique» (II, 111). Finalmente, en las anotaciones del 26 de diciembre de 1955, Ponge afirma que el deber de la escritura consiste en «former un corps qui joue heureusement (harmonieusement), un corps qui rappelle (qui remette en l'esprit du lecteur) le bonheur de vivre, qui en fasse montre, qui fasse montre du bonheur de vivre, ou encore qui fasse montre de bonheur à vivre, qui en donne l'exemple; ou la preuve» (*Pour un Malherbe*: II, 253).

experiencia con una fuerte connotación visual, que ya está presente en el mismo uso pongeano de la palabra «revelación».

El hecho de que el término evidencia aparezca por primera vez en el conjunto total de los textos de Argelia en el contexto de una experiencia que pertenece –al menos en primera instancia– al ámbito de lo visual, no hace más que confirmar la relación estrecha que existe, en general, entre la escritura pongeana y la operación de la mirada, y más específicamente, entre «Pochades en prose» y el dar a ver que caracteriza a la pintura. La técnica de la *pochade*, como hemos indicado, constituye el modelo pictórico para una escritura que se propone restituir de manera inmediata las impresiones que produce la aparición del objeto ante la sensibilidad del individuo.

Por otra parte, el hecho de que el término evidencia aparezca por primera vez en los textos de Argelia en el contexto de una experiencia que aparece descrita –al menos en primera instancia– desde el ámbito de lo visual, no hace más que ratificar el campo de operación al cual pertenece tradicionalmente el mecanismo de visualización que corresponde, precisamente, a la noción retórica de evidencia.

No obstante, como decimos, la primera aparición del término evidencia en los textos de Argelia describe una experiencia que pertenece al ámbito de lo visual *solo en primera instancia*, lo cual constituye un aspecto decisivo para comprender el uso pongeano de la noción de evidencia.

En efecto, tal como aparece en este pasaje, dicho término consiste en la experiencia de un *clima* e incluso de una *temperatura*, de la cual *se benefician* tanto el sujeto que escribe como su escritura y, en consecuencia, también el lector. En otras palabras, se puede afirmar que, en su primera aparición, el término evidencia describe una experiencia que pertenece al ámbito de lo visual de una manera no exclusiva o

excluyente, es decir, que integra necesariamente la participación de otros sentidos y que se muestra, en definitiva, como una revelación corporal o multisensorial¹⁸⁴.

2.2 La dificultad de lo simple como resorte de la escritura.

Para comprender mejor aquello que está en juego en la fórmula «clima de la evidencia», podemos recurrir a los párrafos de la misma jornada del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose», que siguen inmediatamente a continuación de aquellos que hemos citado, y cuyo desarrollo se extiende hacia las anotaciones iniciales de la jornada del 23 de diciembre del mismo año.

En la jornada del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose», inmediatamente después de haber arribado a la fórmula «clima de la evidencia», Ponge retoma la descripción de la claridad de la luz de un maravilloso día soleado con que había comenzado el registro retrospectivo de las actividades que había realizado durante la mañana. La diferencia radica en que esta vez esa claridad llega desde arriba a través de un tragaluz al interior de su alojamiento en Sidi-Madani donde se sitúa su escritura durante el atardecer.

Pendant un court instant ce soir, cette petite fenêtre, une lucarne plutôt à vrai dire, qui troue le mur perpendiculaire à l'immense baie vitrée devant laquelle nous aimons tant à nous asseoir, cette lucarne fut comme un citron vert, entièrement éclairé. Chaque citron vert est-il donc comme une fenêtre? Au crépuscule le ciel mûrit vite. Blanc d'amande, blanc de pulpe de noix, puis rose de coque-de-noisette. Aujourd'hui, la première journée merveilleuse (on sait que pourtant je n'aime pas les grands mots). Soudain tout à changé. Malgré des souffles encore frais, le soleil a brillé dans le ciel bleu, où de

¹⁸⁴ Annette Sampon hace alusión a esta experiencia corporal o multisensorial al inicio de su estudio acerca de la operación de «lo figural» en la escritura pongeana, donde cita precisamente este mismo pasaje de «Pochades en prose»: «Il faudra s'introduire dans l'œuvre de Ponge en questionnant le regard, l'œil partout présent. Comment y pénétrer sans s'adresser au visuel, phénomène fondamental de son esthétique? Le monde de Ponge est concret, physiquement présent au regard, et à l'œil de l'imagination. Cependant, lire un texte de Ponge, ne se fait pas uniquement par les yeux, on y accède le corps entier» (1988: 2).

grands nuages blancs se sont peu à peu éparpillés, puis dissous, volatilisés.
(«Pochades en prose»: I, p. 551).

La continuidad entre este pasaje y aquel donde aparece la fórmula «clima de la evidencia» permite plantear que las expresiones «comme un citron vert, entièrement éclairé» y, en seguida, «Blanc d’amande, blanc de pulpe de noix, puis rose de coque-de-noisette», constituyen el primer intento por dar cuenta del carácter específico de la experiencia de ese «clima de la evidencia» que ha maravillado a Ponge como una revelación.

La importancia concedida por esas expresiones al color del cielo, por otra parte, permite considerar este pasaje como un ejemplo a escala más reducida o específica de la «obsesión del color inexpresable» que, a juicio de Bernard Veck, anima el trabajo de expresión que culmina con la fórmula «rose (...) à vrai dire assez sacripant» en la jornada del 25 de diciembre de 1947 de «Pochades en prose».

Ahora bien, el aspecto clave de estos pasajes reside en que esa experiencia – simple, novedosa, inaudita, y maravillosa (aunque se aprecia la reticencia a utilizar este último adjetivo)– es aquella que está en el origen de la decisión que conduce a Ponge a tomar la pluma, como si la experiencia reveladora del clima de la evidencia fuese la que activase la escritura pongeana al modo de una suerte de necesidad irrefrenable.

Esto se puede apreciar muy bien al inicio de la siguiente entrada de «Pochades en prose», fechada el 23 de diciembre de 1947, que se ofrece como una suerte de conclusión de la reflexión en torno a la simplicidad, y donde la necesidad irrefrenable por tomar la pluma se expresa en el deseo de «rendre un peu» y en la repetición insistente de «il faut»:

Il me convient de dire avec ambages tout le bonheur que je conçois ici. Il faut parler, il faut forcer la plume à rendre un peu... Il faut parler, il faut tenir la plume... Il faut fixer la plume au bout des doigts, et que tout ce qu’on éprouve parvienne à elle et qu’elle le formule... Voilà bien l’exercice littéraire par excellence. Toujours la plume au bout des doigts et que chaque

"pensée", que chaque mouvement de l'arrière-gorge, du cervelet (?) se voit transcrit par les mots convenables sur le papier au moyen de la plume. Formulation au fur et à mesure. («Pochades en prose»: I, 551-552).

De acuerdo a este pasaje, la experiencia reveladora del clima de la evidencia, ligada en principio a ciertas cualidades lumínicas o visuales del paisaje y a la puesta en práctica de una estética de lo simple, está en el origen de una escritura que se propone, primero, en términos que enfatizan fuertemente el deseo de comunicar la experiencia —«le bonheur»— del sujeto y, segundo, en términos de un decir que debe obligarse a decir, o bien, de un decir que al mismo tiempo asume los problemas que implica su propio decir y que, en consecuencia, se traduce en un esfuerzo o un trabajo orientado a vencer esa dificultad impuesta mediante el arribo a una fórmula o una formulación.

Podría afirmarse que esta última tensión —aquella que se establece entre la fórmula y la formulación—, que ya ha aparecido varias veces en esta tesis, constituye, precisamente, aquella que articula las diversas tácticas pongeanas de aproximación al objeto, y que aquí acceden a una suerte de síntesis mediante una fórmula que declara, precisamente, el valor de la formulación: «Formulation au fur et à mesure»¹⁸⁵.

Es cierto que, en principio, el deseo de «decir con ambages» puede parecer contradictorio con lo que venimos llamando, siguiendo a Beugnot, una estética de lo simple. No obstante, a nuestro juicio, junto con ser un caso de ejemplar de la reelaboración por parte de Ponge de la materia ofrecida por el lenguaje (una frase hecha, cuyo uso exige el giro «sin ambages»), dicha expresión alude precisamente a la dificultad de decir, a esa dificultad que se encuentra, por ejemplo, al inicio de «Le Galet» (I, 49), texto que cierra *Le Parti pris des choses*, y que está en la base de la

¹⁸⁵ Ponge regresa a esta fórmula en la jornada del 31 de enero de 1948 de «My Creative method» de una manera que subraya el carácter provisorio, siempre en movimiento, de una escritura que trabaja sobre la materia dada del lenguaje: «À chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème» (I, 529). Volveremos, más adelante, sobre este tipo de expresión.

poética puesta en práctica por Ponge a partir de la publicación de *La Rage de l'expression*.

Aunque la dificultad implicada en la búsqueda de una formulación no es ajena a la noción de evidencia retórica –pues, uno de sus rasgos es, precisamente, plantearse como una dificultad a vencer a partir de la búsqueda de «las palabras convenientes»–, en cambio, al asumir la materialidad de la palabra, la evidencia pongeana difiere de aquellos tratados retóricos antiguos que fundamentan dicha noción en una doctrina de la transparencia del signo lingüístico, según la cual este último debiese desaparecer para dejar aparecer al objeto en la imaginación del receptor.

Por otra parte, como hemos visto, aunque la evidencia pongeana está referida en principio –muy tradicionalmente– al sentido de la vista, esa referencia está lejos de ser exclusiva y, en este sentido, cabe preguntarse si acaso no es posible plantear también la operación de otros sentidos, en una experiencia que tendría que describirse, como hemos indicado, en términos corporales o multisensoriales.

Estos rasgos resultan claves para distinguir la poética de Ponge con respecto a cualquier intento de reproducir simplemente el objeto. Pues, como se puede apreciar en el pasaje de «Pochades en prose» que comentamos, la valoración que recibe el gesto corporal de tomar la pluma implica que la decisión de dar cuenta por escrito de *le bonheur* experimentado por el sujeto no equivale simplemente a trasladar un «pensamiento» al papel –«pensamiento» que aparece entre comillas y como corregido inmediatamente–, como si ese pensamiento pudiese concebirse con independencia y con anterioridad con respecto al cuerpo con que es expresado, sino que equivale por el contrario a «ver transcrito por las palabras convenientes sobre el papel mediante la pluma (...) cada movimiento de *l'arrière-gorge*, del cerebelo (?)».

La corrección que introduce *l'arrière gorge* parece sustituir la abstracción que caracteriza al pensamiento por un movimiento corporal que adopta la forma de un circuito que transita físicamente desde la experiencia del sujeto hasta la pluma por la intermediación de los dedos. Así, el movimiento que se produce en *l'arrière-gorge* quiere ser el mismo que *se ve* transcrito por ese otro movimiento que es aquel de la pluma sobre el papel.

Marcel Spada destaca el aspecto material implicado en la escritura pongeana por este pasaje cuando se refiere a este movimiento como «una suerte automatismo de la escritura, ligado a la naturaleza corporal de toda "expresión" y menos cercano al surrealismo que a alguna máquina de Raymond Roussel», cuyo fundamento se remonta, a su juicio, a la primacía concedida a la sensación por el pensamiento epicúreo¹⁸⁶ (1974: 10).

En otros textos pongeanos, el movimiento de *l'arrière-gorge* se convierte en el lugar o la instancia donde se cruzan los diversos factores implicados en la dificultad de la formulación, cuya superación permitirá dar cuenta del objeto (*rendre l'objet*). Una *arrière-gorge* que Ponge denomina «siège de la parole» o «lieu de la formulation» («État manuscrite de "Proclamation et petit four"»: I, 1118).

En este sentido, el imaginario que gira en torno a *l'arrière-gorge* está ligado fuertemente al efecto que la emoción produce en el individuo. Un efecto que aparece descrito frecuentemente como una instancia de silencio o de mutismo –anterior a la formulación verbal– impuesta por la presencia del objeto, y que es el resultado de una suerte de somatización que se traduce en un bloqueo o una obstrucción del conducto de

¹⁸⁶ Bernard Vouilloux también comenta este pasaje específico: «Voilà qui invite, non, sans doute, à substituer un spiritualisme à un matérialisme, mais à élargir l'acception de celui-ci de manière à pouvoir rendre compte d'une opération qui, pour *intéresser* l'instrument et la matière, ne s'y réduit pas exclusivement; en d'autres termes, l'opération de l'écriture est entre (*inter-est*) ce que l'on appelle traditionnellement la "matière" et l'"esprit"» (1998: 64).

la garganta, semejante a la presión ejercida sobre un tubo de color por parte del pintor¹⁸⁷.

«Estasis patológica» o «bloqueo fisiológico», en palabras de Vouilloux, que pone a prueba, precisamente, la facultad del individuo para responder verbalmente a la emoción producida por la presencia de un objeto que se muestra igualmente mudo. «Experiencia existencial crucial», a juicio del mismo autor, que constituye una de las preocupaciones permanentes de Ponge (1998: 33).

3. Una escritura entre la definición y la descripción.

Como adelantamos, la noción de evidencia tal como aparece en los textos de Argelia tiene como base la reflexión pongeana en torno a la descripción y a la definición. Ponge regresa una y otra vez a esa reflexión en «My Creative method» y también, como hemos visto, al menos en una ocasión –y al menos en parte– en «Pochades en prose». De hecho, la primera aparición del término evidencia en cada uno de estos dos textos se produce, precisamente, en el marco de dicha reflexión.

Es importante recordar que la reflexión en torno a la descripción y a la definición se inicia el 18 de diciembre de 1947, es decir, en la primera jornada recogida en «My Creative method».

Esta jornada se sitúa cronológicamente después de las cinco primeras entradas de «Pochades en prose», fechadas los días 13, 14 y 17 de diciembre de 1947, donde

¹⁸⁷ En «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence», Ponge narra cómo la «autoridad del cielo sobre el paisaje» produjo en él un «sanglot, une émotion sans cause apparente (le sentiment du *beau* ne suffit pas à l'expliquer)» (I, 424). No obstante, esa emoción no solo surge ante la presencia de objetos naturales. En «Braque ou un méditatif à l'œuvre» (1970), Ponge relata su primera visita al taller del pintor francés en 1945, cuando casualmente tuvo la oportunidad de observar junto con Jean Paulhan una tela que estaba en el comedor, cuya aparición repentina produjo en él un «sanglot esthétique (...) une sorte de spasme entre le pharynx et l'œsophage». Una versión anterior de este relato aparece en «Deux textes sur Braque» (II, 674).

Ponge plantea el problema de la búsqueda de los medios retóricos adecuados para expresar el azar de las formas informes que se aprecian en la naturaleza, y donde emprende las primeras descripciones de paisajes, de tipos humanos y de construcciones que observa durante su estadía en Sidi-Madani. Por otra parte, la jornada del 18 de diciembre de 1947 de «My Creative method» se sitúa cronológicamente un día antes de que Ponge proponga la definición de La Chiffa en «Pochades en prose». Finalmente, dicha reflexión en torno a la descripción y a la definición prosigue sin interrupción en las anotaciones del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method», es decir, en su segunda jornada, que es aquella donde el término evidencia aparece por primera vez en este texto.

En este mismo sentido, cabe destacar que entre las anotaciones del 18 de diciembre y del 27 de diciembre de 1947 recogidas en las dos primeras entradas de «My Creative method» median nada menos que nueve entradas de «Pochades en prose» incluyendo, por cierto, aquellas que se refieren a la definición de La Chiffa (19/12/47), a la primera aparición de la noción de evidencia de acuerdo a un orden cronológico en la totalidad de los textos de Argelia (22/12/47), y a la aparición de la fórmula «un rose (...) à vrai dire assez sacripant» (25/12/47).

Es importante recordar, asimismo, que la reorganización de los textos de Argelia tiene como consecuencia que la reflexión en torno a la descripción y a la definición de «My Creative method» aparezca a la lectura con anterioridad a las anotaciones reunidas en «Pochades en prose», lo cual enfatiza la relación entre dicha reflexión y la noción de evidencia tal como aparece esta última en la jornada del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method».

Finalmente, la reorganización de los textos de Argelia concede a la primera aparición cronológica del término evidencia en las anotaciones del 22 de diciembre de

1947 de «Pochades en prose» una densidad que, debido al carácter excepcional de dichas anotaciones (breves, simples, creativas y no teóricas), solo se puede apreciar cuando ambos textos se leen en conjunto.

3.1 La valoración negativa de las ideas y la valoración positiva de las definiciones.

Los apuntes del 18 de diciembre de 1947 de «My Creative method» son las primeras anotaciones con que se encuentra el lector de los textos de Argelia. En ellas el lector accede de golpe a uno de los pasajes donde Ponge expone de manera más enfática y extensa sus planteamientos en contra de las interpretaciones –principalmente filosóficas– que habían surgido a propósito de su obra y en favor de la decisión de asumir él mismo la explicación de sus textos, de acuerdo a la solicitud que había recibido de la revista *Trivium*.

Como hemos indicado, la importancia de este aspecto se puede apreciar en que Ponge regresa a él en seis pasajes de «My Creative method» y en la paradoja que implica, a su juicio, la escritura de unos textos que aspiran, precisamente, a ser inexplicables debido a su evidencia.

Estas son las anotaciones de «My Creative method» que abren la totalidad de los textos de Argelia:

Sans doute ne suis-je pas très intelligent: en tout cas les idées ne son pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain écœurement, vague à l'âme, un sentiment pénible d'inconsistance. («My creative method»: I, 515).

Bernard Beugnot destaca que estos apuntes recuerdan algunos pasajes de «Pages Bis»¹⁸⁸, a la vez que constituyen un ejemplo de la relación ambivalente que Ponge establece con la figura de Paul Valéry, pues parodian la frase que abre *La Soirée avec Monsieur Teste* («La bêtise n'est pas mon fort»). Asimismo, estas anotaciones citan la anécdota, que narra el mismo Valéry en «Souvenirs littéraires», según la cual Mallarmé habría respondido a Degas «ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec de mots» (Beugnot en Ponge, 1999: I, 1090). Esta última referencia cobra particular importancia, pues, como se sabe, la respuesta de Mallarmé suele ser interpretada como una de las fuentes de la autonomía o de la emancipación del lenguaje que está en la base de la poesía contemporánea (De Campos, 1985: 26; Genette, 1976: 290).

Por otra parte, podría afirmarse que el tono de estos apuntes recuerda también el deseo exacerbado del Ponge de la década de 1920 por encontrar en la retórica una expresión que fuese propia, tal como él mismo se ocupa de indicar en un pasaje posterior de «My Creative method»¹⁸⁹.

En principio, esta actitud polémica se puede entender a partir de una serie de adjetivos que expresan la valoración negativa que Ponge concede a las ideas en términos de una suerte de disposición o de inclinación de su personalidad, es decir, de aquello que Ponge denomina su «gusto». La fragilidad, la vaguedad y la inconsistencia de las ideas, incluso cuando estas adquieren el carácter sistemático de un programa filosófico, producen en él un sentimiento de decepción o incluso de repulsión.

Este sentimiento se puede apreciar desde el comienzo de este pasaje. En efecto, la expresión «sans doute ne suis-je pas très intelligent: en tous cas les idées ne sont pas

¹⁸⁸ En particular, la sección V, redactada en 1943: «Si j'ai choisi de parler de la coccinelle c'est par dégoût des idées. Mais ce dégoût des idées? C'est parce qu'elles ne me viennent pas à bonheur, mais à malheur. Allez à la malheure, allez âmes tragiques! C'est qu'elles me bousculent, m'injurient, me battent, me bafouent, comme une inondation torrentueuse.» («Pages Bis»: I, 213).

¹⁸⁹ En particular, en las anotaciones de la jornada del 27 de diciembre de 1947 (I, 519), cuando remite su incapacidad para explicarse al primer párrafo del texto que abre *Douze petits écrits*: «Excusez cette apparence de défaut dans nos rapports. Je ne saurai jamais m'expliquer» (I, 3).

mon fort» constituye un verdadero *motivo*, pues vuelve a aparecer literalmente o con variantes al menos en otros tres pasajes de «My Creative method». En las anotaciones del 27 de diciembre de 1947, «vraiment je ne suis pas intelligent, les idées ne sont pas mon fait» (I, 519), en las anotaciones del 4 de enero de 1948, «sans doute je ne suis pas très intelligent (...) les idées ne sont pas mon fort» (I, 524), y en las anotaciones del 5 de enero de 1948, «Les idées ne sont pas mon fort. Je ne les manie pas aisément» (I, 525).

Estos mismos pasajes de «My Creative method» son, por otra parte, aquellos donde Ponge profundiza su valoración negativa de las ideas y donde añade a ese sentimiento de decepción y de repulsión, un sentimiento de náusea.

Según las anotaciones del 27 de diciembre de 1947, ese sentimiento encuentra su fundamento en la noción de *agrément* o de *accord*. Si las ideas producen un sentimiento de decepción, de repulsión o de náusea en el individuo se debe a que exigen el consentimiento o la aprobación de ese individuo, el cual accede muy pronto o fácilmente a esa exigencia. En este sentido, se puede afirmar que entre las ideas y el individuo se establece una relación asimétrica, pues el consentimiento o la aprobación por parte del individuo se produce, por decirlo así, a su pesar, sin que reporte en él ningún placer¹⁹⁰.

Según las anotaciones del 4 de enero de 1948, en cambio, el sentimiento de decepción, de repulsión o de náusea que producen las ideas en el individuo se debe a que este último, en lugar de atribuirles solamente un «valor táctico», les atribuye a esas ideas un «valor absoluto» que se identifica con la noción de *conviction*. Así se explica que la atención de este pasaje esté volcada hacia el uso o la manipulación de esas ideas.

¹⁹⁰ «Si les idées me déçoivent, ne me donnent pas d'agrément, c'est que je leur donne trop volontiers le mien, voyant qu'elles le sollicitent, ne sont faites que pour cela. Les idées me demandent mon agrément, l'exigent et il m'est trop facile de le leur donner: ce don, cet accord ne me procure aucun plaisir, plutôt un certain écœurement, une nausée» («My Creative method»: I, 517). Volveremos más adelante sobre este pasaje.

Este aspecto vuelve a aparecer en las anotaciones del 5 de enero de 1948, las cuales ofrecen una versión concisa de este argumento: «Je ne les manie [les idées] pas aisément. Elles me manient plutôt. Me procurent quelque écœurement, ou nausée. Je n'aime pas trop me trouver jeté au milieu d'elles» («My Creative method»: I, 525).

En este sentido, el individuo que tiene la particular facultad de hacer uso o de manipular las ideas de acuerdo a su valor táctico, se encuentra en condiciones de *imposer* esas ideas a los otros interlocutores, sin preocuparse de discutir o de llegar a un acuerdo sobre ellas. El individuo que no tiene esa particular facultad, en cambio, solo se encuentra en condiciones de ser manipulado por esas ideas, o bien, de arrepentirse en el caso de que, confiado en llegar a un acuerdo sobre ellas, las haya él mismo emitido desde la perspectiva de su valor absoluto de convicción y no exclusivamente en su valor táctico de imposición (I, 524).

De este modo, la valoración negativa que Ponge concede a las ideas en «My Creative method» no se limita exclusivamente al ámbito estricto de su rechazo a las interpretaciones que habían surgido a propósito de su obra, sino que se desplaza hacia una crítica más amplia en contra del uso general del lenguaje y, en particular, en contra de un cierto uso de la palabra oral.

Las anotaciones iniciales del 18 de diciembre de 1947 de «My Creative method» se refieren específicamente a este desplazamiento:

Je ne me sens pas le moins du monde assuré des propositions qu'il m'arrive d'émettre au cours d'une discussion. Celles qui me sont opposées me semblent presque toujours aussi valables; disons, pour être exact: ni plus ni moins valables. On me convainc, on me démonte facilement. Et quand je dis qu'on me convainc: c'est sinon de quelque vérité, du moins de la fragilité de ma propre opinion. Qui plus est, la valeur des idées m'apparaît le plus souvent en raison inverse de l'ardeur employée à les émettre. Le ton de la conviction (et même de la sincérité) s'adopte, me semble-t-il, autant pour se convaincre soi-même que pour convaincre l'interlocuteur, et plus encore peut-être pour *remplacer* la conviction. En quelque façon, pour remplacer la

vérité absente des propositions émises. Voilà ce que je sens très fort¹⁹¹ («My Creative method»: I, 515).

El hecho de que una poética se defina como una crítica en contra del lenguaje no es excepcional en el ámbito de la poesía moderna y contemporánea. Al contrario, como se sabe, incluso se podría afirmar que este es uno de los gestos que constituyen la tradición de la poesía moderna a partir del Romanticismo en adelante.

Por otra parte, en su artículo inaugural sobre la escritura pongeana, Sartre ya relacionaba esta crítica con una crisis generalizada del lenguaje que se situaba, a su juicio, entre los años 1928 y 1930, cuyo principal síntoma habría sido la vertiginosa devaluación de las palabras consideradas como reflejo de una organización social execrable (1947: 229-230). El interés pongeano por la retórica, como sabemos, se basa en la misma época en un diagnóstico muy similar.

Es cierto que Ponge parece dirigir su crítica únicamente contra una cierta oralidad, cuyo rasgo distintivo es la *elocuencia vana*¹⁹². En otros textos, Ponge alude en este sentido a la tendencia que tienen de suyo las palabras para convertirse casi inadvertidamente en ideas a diferencia de otras materias artísticas («Tentative orale»: I, 650-651).

No obstante, aquello que nos interesa subrayar es que el desplazamiento del argumento pongeano hacia una crítica orientada en contra de la palabra oral tiene como consecuencia que la valoración negativa que concede a las ideas se desdoble en una polaridad según la cual esa valoración negativa encuentra su contraparte precisa en una valoración positiva de las definiciones.

¹⁹¹ Este pasaje, por cierto, recuerda la decisión pongeana de escribir *contra* la palabra oral tal como comentamos a propósito de «Tentative orale»: «Il faut bien vous l'avouer aussi: en ce qui me concerne particulièrement, j'ai longtemps pensé que si j'avais décidé d'écrire, c'était justement *contre* la parole orale, contre les bêtises que je venais de dire dans une conversation, contre les insuffisances d'expression au cours d'une conversation même un peu poussée» (I, 654).

¹⁹² Esto según la expresión que se encuentra en un pasaje de «La pratique de la littérature» que ya hemos citado: «Si j'ai choisi d'écrire ce que j'écris, c'est aussi contre la parole, la parole éloquente, parce que je ne suis pas éloquent» (I, 671).

La polaridad entre la valoración negativa de las ideas y la valoración positiva de las definiciones se puede apreciar muy bien, un poco más adelante, en las mismas anotaciones iniciales del 18 de diciembre de 1947 de «My Creative method», cuando encuentra su expresión en una fórmula sintética: «dégout des idées, goût des définitions»¹⁹³ (I, 516).

El pivote a partir del cual se organiza esta polaridad es, una vez más, la noción de *conviction*, la cual parece recibir ahora una doble valoración, tal como se aprecia en el giro que adopta una de las frases pongeanas de la entrada del 18 de diciembre de 1947 que ya hemos citado: «Le ton de la conviction s'adopte (...) pour *remplacer* la conviction. En quelque façon pour remplacer la vérité absente des propositions émises» («My creative method»: I, 515). En otras palabras, se podría afirmar que la convicción perseguida por Ponge está ligada a una cualidad que está ausente del «tono de la convicción», de modo que la «verdad ausente» en ese tono ha de ser colmada, por decirlo así, por una convicción verdadera o, precisamente, por una *verdad presente*.

El término «convicción» aparece seguido en este mismo pasaje por una serie de expresiones diversas, todas las cuales parecen apuntar a un reconocimiento compartido o a un acuerdo con respecto al mundo exterior que permite la comunicación entre los interlocutores: «formulations», «constatations», «idées expérimentales», «des faits bien établis», «solides définitions».

Ainsi les idées comme telles me paraissent ce dont je suis le moins capable, et elles ne m'intéressent guère. (...) Rien ne me paraît plus subjectif, plus épiphénoménal. Je ne comprends pas trop qu'on s'en vante. Je trouverais insupportable qu'on prétende les imposer. Vouloir donner son opinion pour valable objectivement, ou dans l'absolu, me paraît aussi absurde que d'affirmer par exemple que les cheveux blonds bouclés sont plus *vrais* que les cheveux noirs lisses, le chant du rossignol plus près de la vérité que le hennissement du cheval. (En revanche je suis assez porté à la formulation et peut-être y ai-je quelque don. "Voici ce que vous voulez dire..." et

¹⁹³ Esta misma fórmula vuelve a aparecer en las anotaciones del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method»: «On le voit: ici je rejoin mon dégoût des idées et goût des définitions» (I, 518)

généralement j'obtiens l'accord de celui qui parlait sur la formule que je lui propose. Est-ce là un don d'écrivain? Peut-être). Il en est un peu autrement de ce que j'appellerai les constatations; mettons, si l'on préfère, les idées expérimentales. Il m'a toujours semblé souhaitable que l'on s'entende, sinon sur des opinions, au moins sur des faits bien établies, et si cela paraît encore trop prétentieux, au moins sur quelques solides définitions («My Creative method», I, 515-516).

Este tipo de expresiones, por cierto, no son nuevas en la escritura pongeana. Ya nos hemos encontrado con ellas, o con otras similares, cada vez que Ponge declara su confianza en la posibilidad de acceder a aquello que denomina un éxito –aunque sea relativo– en la expresión, y se aboca a la búsqueda de una formulación o de un funcionamiento verbal eficaz (en términos fuertemente pragmáticos, es decir, retóricos) que sea capaz de dar cuenta apropiadamente de su objeto a partir de un trabajo de escritura que opera sobre –o en contra de– la materia dada del lenguaje.

En «My Creative method» es posible encontrar referencias similares a estas en aquellos pasajes donde Ponge profundiza, precisamente, su valoración negativa de las ideas y su valoración positiva de las definiciones.

En las anotaciones del 29 de diciembre de 1947, por ejemplo, Ponge expresa la necesidad de renovar la retórica «teniendo en cuenta únicamente el resultado, la eficacia» (I, 522). En las anotaciones del 4 de enero de 1948, la repulsión que producen las ideas encuentra su contraparte precisa en el deseo de que «nos entendamos a partir de hechos, de constataciones, –o al menos a partir de definiciones» (I, 524). En las anotaciones del 5 de enero de 1948, ante la pregunta «¿cómo puede alguien escribir?», Ponge contesta que es preciso «reemplazar el objeto por una fórmula lógica (verbal) adecuada» con el objetivo de «ganar la victoria (la victoria de la existencia, individual, concreta, la victoria de entregarme a los ojos y de nacer a la palabra)» (I, 526-527).

Finalmente, en las anotaciones del 31 de enero de 1947 y del 26 de febrero de 1948, respectivamente, Ponge expresa la necesidad de acceder a «poemas-fórmulas:

más claras, impresionantes [*frappants*], decisivas que cualquier explicación (...) todo lenguaje siempre tiende al proverbio» (I, 534), y liga ese deseo con una disposición de su personalidad –un gusto– que ya hemos comentado: «tiendo más a la convicción que a los encantos (...) se trata para mí de conseguir fórmulas *claras, e impersonales*» (I, 536).

3.2 El inventario del mundo de los objetos y la puesta en crisis del conocimiento heredado.

Es oportuno volver, entonces, al pasaje inicial de «My Creative» porque a partir de la oposición entre la valoración negativa de las ideas y la valoración positiva de las definiciones surge el programa de escritura pongeano en cuanto elaboración de una suerte de inventario del universo de los objetos y, particularmente, de aquellos que pertenecen al universo familiar del hombre contemporáneo¹⁹⁴.

Este es el pasaje de la jornada inicial del 18 de diciembre de 1947 «My Creative method» que sigue inmediatamente a continuación del último que hemos citado:

Peut-être était-il naturel qu'en de telles dispositions (dégoût des idées, goût des définitions) je me consacre au recensement et à la définition d'abord des objets du monde extérieur, et parmi eux de ceux qui constituent l'univers familial des hommes de notre société, à notre époque («My creative method»: I, 516).

Al igual como ocurría con las diversas expresiones relativas al término «convicción», el deseo de elaborar un inventario del universo de los objetos del mundo exterior se puede rastrear en otros textos pongeanos. En particular, en «Introduction au "Galet"», redactado en 1933 y publicado en *Proèmes*, y como ya hemos comentado, en «L'Æillet», donde ese inventario agrupa a los objetos más indiferentes posible, aquellos que se encuentran

¹⁹⁴ Un pasaje de «Le Porte-plume d'Alger» retoma la atención prestada por Ponge a los objetos más familiares de un modo muy sugerente, pues compara la impresión que causan en su sensibilidad con una suerte de exotismo más poderoso que aquel que proporciona la experiencia del viaje: «Il est sûr que le moindre objet familier, dévisagé durant deux minutes, devient beaucoup plus dépaysant pour le manège d'esprit qu'aucun paysage exotique» (I, 576).

siempre a la mano, disponibles, pero que usualmente pasan desapercibidos, sujetos a una suerte de olvido, cuyo mutismo opera como «garantía de la necesidad de expresión», y que la escritura pongeana se propone volver a mostrar en orden a acceder a una aprehensión que se quiere inédita¹⁹⁵.

Ponge retoma esta perspectiva en las anotaciones que corresponden a la jornada del 29 de diciembre de 1947 de «My Creative method», donde su proyecto de escritura aparece, con un énfasis particularmente acentuado, como una puesta en crisis de un modelo de conocimiento que se encarna en un afán clasificatorio, tal como se puede encontrar, por ejemplo, en las enciclopedias y en los diccionarios, como si inscribiendo él mismo su escritura en esa tradición, pretendiera corregir sus debilidades.

Como se sabe, este aspecto de la escritura pongeana ha sido relacionado con el principio fundamental de la fenomenología de Husserl, de acuerdo al cual la fórmula «queremos volver a las cosas mismas» (*wir wollen auf die "Sachen selbst" zurückgehen*) (1999: 218) implica poner entre paréntesis el conocimiento heredado en orden a acceder a una aprehensión originaria del objeto¹⁹⁶.

Por otra parte, se puede afirmar que este mismo aspecto de la escritura pongeana se aproxima mucho a la noción de «extrañamiento» (*ostranénie*) propuesta por el

¹⁹⁵ Este es el comienzo de «Introduction au "Galet"»: «Comme après tout si je consens à l'existence c'est à condition de l'accepter pleinement, en tant qu'elle remet tout en question; quel d'ailleurs et si faibles que soient mes moyens comme ils sont évidemment plutôt d'ordre littéraire et rhétorique; je ne vois pas pourquoi je ne commencerais pas, arbitrairement, par montrer qu'à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites, enfin qu'à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire. / Il est tout de même à plusieurs points de vue insupportable de penser dans quel infime manège depuis des siècles tournent les paroles, l'esprit, enfin la réalité de l'homme. Il suffit pour s'en rendre compte de fixer son attention sur le premier objet venu: on s'apercevra aussitôt que personne ne l'a jamais observé, et qu'à son propos les choses les plus élémentaires restent à dire» (I, 201-202).

¹⁹⁶ Así, por ejemplo, según Sartre: «Ponge veut seulement prêter son langage à toutes ces paroles enlisées, engluées, qui surgissent autour de lui, de la terre, de l'air et de l'eau. Que faire pour cela? D'abord revenir à cette attitude naïve chère à tous les radicalismes philosophiques, à Descartes, à Bergson, à Husserl: "Feignons que je ne sache rien". (...) Ainsi Ponge applique-t-il sans le savoir l'axiome qui est à l'origine de toute Phénoménologie: "Aux choses mêmes"» (1947: 241-242). Para una problematización por parte de Ponge de la noción de tabula rasa, ver: *La Seine* (I, 262).

formalista ruso Viktor Shklovski, cuya operación apunta a revitalizar los hábitos perceptivos que se han automatizado debido a la costumbre¹⁹⁷.

Ce sont donc des descriptions-définitions-objets-d'art littéraire que je prétends formuler, c'est-à-dire des définitions qui au lieu de renvoyer (par exemple pour tel végétal) à telle ou telle classification préalablement entendue (admise) et en somme à une science humaine supposée connue (et généralement inconnue), renvoient, sinon tout à fait à l'ignorance totale, du moins à un ordre de connaissances assez communes, habituelles et élémentaires, établissent des correspondances inédites, qui dérangent les classifications habituelles, et se présentent ainsi de façon plus sensible, plus frappante, plus agréable aussi. En même temps, les qualités de tel ou tel objet choisies pour être explicitées seront de préférence celles qui ont été passées sous silence jusqu'au présent. Si nous parvenons ainsi à donner notre authentique impression et naïve classification puérile des choses, nous aurons rénové le monde des objets (des sujets d'œuvres d'art littéraire). Et comme il y a des chances que, pour subjective et originale qu'elle soit, notre impression puérile s'apparente pourtant à celle de plusieurs esprits ou sensibilités contemporains ou futurs, nous serons entendus et remerciés, admirés («My Creative method»: I, 521).

En este pasaje, Ponge opone a la clasificación del conocimiento admitida de antemano un orden de conocimientos muy comunes, habituales y elementales que constituye «nuestra auténtica impresión e ingenua clasificación pueril de las cosas», y enseguida, introduce en el ámbito de esa misma clasificación admitida de antemano «correspondencias inéditas, que trastornan las clasificaciones habituales». De aquí que el trastorno de las clasificaciones habituales se traduzca en la pretensión de formular un tipo de definiciones que «se presentan así de manera más sensible, más sorprendente [*frappante*], más agradable también».

Ahora bien, la puesta en crisis de un modelo de conocimiento que se encarna en el afán clasificatorio de las enciclopedias y de los diccionarios, y la búsqueda de un tipo

¹⁹⁷ Miguel Casado ha ligado de manera sugerente y explícita la escritura pongeana con la noción de «extrañamiento» (2012: 26-28). En este sentido, varios de los procedimientos de desautomatización que Shklovski enumera en «Art as Technique» (1917) se pueden apreciar en la escritura pongeana: describir el objeto o el acontecimiento como si lo viéramos por primera vez, no llamar al objeto por su nombre, sustituir los términos habituales de una descripción por aquellos que corresponden a otro objeto, presentar el objeto de manera negativa o indirecta, etc. Por otra parte, el énfasis concedido por Shklovski al carácter visual de la percepción (*to see the object*) se aproxima mucho a las formulaciones comunes de la noción de evidencia (*poner ante los ojos*) (Shklovsky, 2004).

de definiciones que se presentan de una manera «más sensible, más sorprendente [*frappante*], más agradable también» aparece como el resultado inevitable de que, en las anotaciones que corresponden a la jornada inicial del 18 de diciembre de 1947 de «My Creative method», la escritura pongeana se sitúe problemáticamente sobre un triple margen.

Ese triple margen es aquel que se abre entre las distintas definiciones de un mismo objeto (como si a cada objeto pudiese convenirle una única definición), entre la definición de una palabra y la definición de una cosa, y aquel que se abre entre la definición de una palabra y la descripción de la cosa que esa palabra designa.

Et pourquoi, m'objectera-t-on, recommencer ce qui a été fait à plusieurs reprises, et bien établi dans les dictionnaires et encyclopédies? –Mais, répondrai-je, pourquoi et comment se fait-il qu'il existe plusieurs dictionnaires et encyclopédies en la même langue dans le même temps, et que leurs définitions des mêmes objets ne soient pas identiques? Surtout, comment se fait-il qu'il semble s'y agir plutôt de la définition des mots que de la définition de choses? D'où vient que je puisse avoir cette impression, à vrai dire assez saugrenue? D'où vient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition d'un mot et la description de la chose que ce mot désigne? D'où vient que les définitions des dictionnaires nous paraissent si lamentablement dénuées de concret, et les descriptions (des romans ou poèmes, par exemple) si incomplètes (ou trop particulières et détaillées au contraire), si arbitraires, si hasardeuses? («My creative method»: I, 516).

En este sentido, se puede afirmar que el tipo de expresión que persigue Ponge se propone de algún modo suplir las falencias o las debilidades respectivas de la descripción y de la definición mediante una suerte de entrecruzamiento de las fortalezas que Ponge pareciera conceder a cada una por separado.

En efecto, de acuerdo a este pasaje, el tipo de expresión perseguida por Ponge se propone, por una parte, dotar de carácter «concreto» a las definiciones y, por otra, suplir el carácter incompleto o, al contrario, demasiado detallado y particular de la descripción, es decir, su carácter demasiado arbitrario y azaroso –como si se propusiera, entonces, *motivar* o, al menos, *justificar* la descripción–.

Es por eso que Ponge termina por proponer en las anotaciones el 18 de diciembre de 1947 de «My Creative method» la producción de un nuevo tipo de textos que se sitúen entre la definición y la descripción, recogiendo la «infalibilidad», la «indubitabilidad» y la «brevedad» de la primera, y el «aspecto sensorial» de la segunda.

Este es el pasaje de la jornada inicial de «My Creative method» que sigue inmediatamente a continuación de aquel que hemos citado, y que corresponde a las anotaciones finales de dicha jornada:

Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infailibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second so respect de l'aspect sensoriel des choses... («My creative method»: I, 516-517).

La búsqueda de un nuevo tipo de textos que se sitúen entre la definición y la descripción es un empeño recurrente en «My Creative method», que alcanza su mayor intensidad en las anotaciones que se sitúan entre el 27 y el 29 de diciembre de 1947, las cuales permiten elaborar un verdadero listado de diversas denominaciones para este inédito «género escogido» (I, 522): «œuvre d'art» (I, 518), «objet littéraire» (I, 520), «œuvre artistique (littéraire)» (I, 517), «création d'ordre artistique, littéraire» (I, 518), «définition-description, œuvre d'art littéraire» (I, 518); «descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire» (I, 521), «définitions-descriptions esthétiquement et rhétoriquement adéquates» (I, 522); y «définitions-descriptions rendant compte du contenu actuel des notions» (I, 536).

En este sentido, la elección por parte de Ponge de la definición y de la descripción como resortes de un nuevo tipo de textos no puede ser azarosa, pues, en primer lugar, ambos términos están desde un origen estrechamente emparentados y, en seguida, porque la relación implicada en ese parentesco está marcada por una fuerte

tensión, según se considere a la definición o a la descripción como medio privilegiado de acceso verbal a la realidad.

3.3 La apuesta pongeana por un nuevo género de escritura.

La evidencia, como sabemos, es el término que la retórica antigua utilizaba para referirse a una descripción tan vívida que operaba la ilusión de poner el objeto o la acción descritos ante los ojos del receptor, de modo que este los identificase tal como si fuese un testigo presencial.

En principio, tanto la definición como la descripción plantean el problema de la relación entre el lenguaje y el mundo, de la denominación de un objeto y de la significación de las palabras y, en consecuencia, de la diferencia entre el número acotado de estas últimas y la multiplicidad de lo existente (o de lo imaginable). Por esta razón, el ámbito de operación de ambas limita, por un lado, con la búsqueda de una exhaustividad enciclopédica, con elaboración de una nomenclatura y de una lengua perfecta, y por otro, con el silencio ante lo inefable y lo sublime o con la indeterminación del etcétera¹⁹⁸.

Así se explica que una de las exigencias tradicionales tanto de la definición como de la descripción consista en la claridad de sus formulaciones de acuerdo al

¹⁹⁸ El afán de exhaustividad se puede apreciar en todo su alcance en la última referencia a la descripción y a la definición en «My Creative method», que tiene lugar en las anotaciones de la jornada del 26 de febrero de 1948, una vez que Ponge ha regresado a Francia, y que constituyen la penúltima entrada de dicho texto: «Je tends à des définitions-descriptions rendant compte du contenu actuel des notions, –pour moi et pour les Français de mon époque (à la fois à la page dans le livre de la Culture, et honnête, authentique dans sa lecture en lui-même). Il faut que mon livre remplace: 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire de étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes, etc., 6° tout poésie lyrique à partir de la Nature, des objets, etc. Du fait seul de vouloir rendre compte du *contenu entier de leurs notions*, je me fais tirer, *par les objets*, hors du vieil humanisme, hors de l'homme actuel et en avant de lui. J'ajoute à l'homme les nouvelles qualités que je nomme. Voilà *Le Parti pris des choses*. *Le Compte tenu des mots* fait le reste» (I, 536).

objetivo de delimitar la extensión significativa de una palabra con respecto al objeto o a la acción a la que se refiere.

En este sentido, la definición y la descripción constituyen instancias del discurso privilegiadas, transitivas y altamente pragmáticas, de referencia a lo real, ligadas desde un origen con ciertas actividades que despliegan aquello que Foucault llamaría el saber/poder en el ámbito del dominio sobre las cosas y sobre las palabras que designan esas cosas, algunas de las cuales pueden rastrearse a partir de los documentos escritos más antiguos de la organización social de una comunidad¹⁹⁹.

Desde esta perspectiva, la definición y la descripción constituyen modalidades del discurso que no se encuentran circunscritas a los límites de lo literario, pero que además ofrecen ellas mismas resistencia a un límite que permita distinguirlas entre sí. No constituyen propiamente un «género», sino que se adscriben libremente a una diversidad de ellos, sin que exista un rasgo específico que permita distinguir sus mecanismos de producción textual salvo, como veremos, su extensión.

En este sentido, el interés pongeano por la definición y la descripción se inscribe en el deseo de romper con aquello que se entiende tradicionalmente por literatura y, más específicamente, con aquello que se entiende tradicionalmente por poesía, pues, al desplazar dicho interés hacia el centro de sus preocupaciones, dota de autonomía y emancipa una modalidad de escritura que usualmente desempeña un papel subordinado

¹⁹⁹ Philippe Hamon se refiere a este aspecto primitivo de la descripción en términos que, a nuestro juicio, pueden extenderse a la definición: «Se réduisant volontiers, dans certaines cas, à une simple liste ou juxtaposition de termes, la description est, peut-être, une forme plus élémentaire, plus fondamentale –plus ancienne, risqueraient même certaines– que beaucoup d’autres formes littéraires; l’énumération, le catalogue, le recensement, l’inventaire, structures simples et utilitaires attestées aux plus lointaines origines de l’écriture» (1991: 5-6). Umberto Eco, por su parte, problematiza la relación entre definición y descripción, precisamente, desde la perspectiva de su origen: «La definición por propiedades [la descripción] es la que se utiliza cuando no se posee una definición por esencia, o bien la definición por esencia no nos satisface. Por tanto, es propia de una cultura primitiva que todavía no ha establecido una jerarquía de géneros y especies, o de una cultura muy madura (y tal vez en crisis) que pretende poner en duda todas las definiciones anteriores» (2009: 218). A nuestro juicio, la escritura pongeana es, precisamente, un índice de dicha crisis. Volveremos más adelante sobre esto.

con respecto a otras modalidades del discurso y que, de acuerdo a algunas corrientes líricas importantes en la modernidad, debía ser excluida del discurso poético²⁰⁰.

Por otra parte, la referencia estrecha a lo real que caracteriza a la definición y a la descripción suele manifestarse particularmente en una poderosa imbricación de lo legible y de lo visible. No solo a través del recurso descriptivo al detalle preciso que «hace ver» o «que pone ante los ojos», sino también a través del uso de diagramas o de iconos. Ejemplo de esto son los esquemas, recuadros e ilustraciones, abundantes en las enciclopedias y en los diccionarios, que pueden interrumpir la secuencia lineal de la lectura de un texto que, debido a su propia tendencia a convertirse en inventario, lista o catálogo, opera muchas veces él mismo por una yuxtaposición de términos que solicita de suyo una lectura fragmentaria. Una lectura a saltos, o que consulta, abandona esa consulta, y que luego puede retomarla, tal como tuvimos la ocasión de comentar en el caso ejemplar de «L'Œillet»²⁰¹.

Desde una perspectiva retórica, la definición (*ōros, definitio*) comparte las cualidades visuales que caracterizan a la descripción (*enárgeia, evidentia, ékphrasis*), solo que si la primera apela al intelecto, en cambio, la segunda apela también a la imaginación. De hecho, en los tratados retóricos antiguos, la diferencia entre definición y descripción se aproxima a una cuestión de grado en algún modo semejante a aquella que existe, respectivamente, entre las nociones de *perspicuitas* y de *evidentia*.

²⁰⁰ Esto es particularmente claro en el caso de la descripción, pues aunque el género epidíctico antiguo permitía reunir poesía y descripción, en la modernidad su relación parece más problemática. La crítica moderna más importante en contra de la descripción en poesía es, por cierto, la de Lessing en su *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (2001), donde denuncia el carácter espacializante de la descripción que se contrapone a la secuencia temporal propia del medio verbal que resulta más adecuada, a su juicio, a la narración. Desde otra perspectiva, Mallarmé condena la descripción por estar demasiado anclada en la realidad: «nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance su poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve» (citado por Leclair, 1995: 75).

²⁰¹ Ante las dificultades que enfrenta la publicación de *Le Parti pris des choses*, Ponge plantea a Jean Paulhan la opción de publicar el volumen como «un ouvrage pour les enfants (avec des dessins genre Larousse illustré). Ou [...] une belle édition avec des photographies d'objets par Man Ray» (I, 890).

En primer lugar, la retórica establece un criterio gradual para la extensión de la formulación verbal, que traza una serie ascendente que va desde la nominación de la cosa mediante una sola palabra hasta la perífrasis más o menos extensa, a la que pertenecen tanto la definición como la descripción.

Así, pues, de acuerdo a este criterio gradual, la definición es la perífrasis más breve, es decir, aquella que responde al mínimo lógico que se limita a indicar el *genus*, la *species*, la *differentia* y el *proprium*, mientras que la más extensa en la práctica no tiene límites, pues se abre ante ella la perspectiva indefinida de la *copia verborum* y del recurso a la *amplificatio*. Como apunta Lausberg, «la definición más larga es, pues, la perífrasis de la definición, por tanto, la perífrasis de la perífrasis de la palabra» (1966: I, 139).

Este carácter perifrástico es el que explica que el mínimo lógico exigido por la variante más breve de la definición se desplace casi sin solución de continuidad desde el discurso necesario hacia el discurso adornado propio de la descripción. En este sentido, como apunta Lausberg, «existe una estrecha relación entre el *genus demonstrativum* y el *status finitionis* [pues] la *descriptio* es una forma de definición construida y exornada con los recursos y medios del *genus demonstrativum*» (1966: I, 222).

En otras palabras, si la perífrasis –en cualquiera de sus modalidades– es más extensa que la simple nominación y, a su vez, si la perífrasis descriptiva es más extensa que la perífrasis definitoria, esto se debe a que la retórica considera que la descripción introduce más detalles en la delimitación del contenido significativo del término en cuestión y que, en consecuencia, puede dar cuenta mejor de su objeto en comparación tanto con la nominación como con la definición.

Así, pues, dado que el ornato es la virtud más alta del discurso, más alta como sabemos que cualquier otra virtud simplemente necesaria, en consecuencia, la retórica

considera que dicha virtud constituye la principal función de la perífrasis (Lausberg, 1966: II, 90), con lo cual la descripción queda en posición de sobrepasar a la definición en su objetivo compartido de delimitación significativa²⁰²

Ahora bien, este papel privilegiado concedido por la retórica antigua a la descripción por sobre la definición, constituye precisamente el blanco de los ataques provenientes del racionalismo científico que comienza a surgir en Europa durante el siglo XVII, para el cual, en lugar de una virtud, el ornato representa más bien un vicio – el vicio de la *obscuritas*– que es necesario abolir en beneficio de un lenguaje llano y transparente, que sirva exclusivamente como vehículo para significar algo que está fuera de él.

De hecho, se puede afirmar que el uso actual del término evidencia, más cercano a las ciencias que al ámbito de la retórica o de la poética, obedece a este mismo fenómeno.

El recurso a la *copia verborum* que, a juicio de la antigua retórica, permitía la introducción de los detalles necesarios para conseguir una representación más clara y presuntamente acabada, se juzga en adelante como un lujo innecesario, como un elemento meramente decorativo que, lejos de constituir un saber sobre los objetos, constituye más bien un saber exclusivamente sobre las palabras, un campo propicio para una experimentación lingüística que, aparentando referirse a los objetos, en cambio, tiende a opacarlos²⁰³.

²⁰² «Si el objeto del elogio es un apelativo (el «hombre», la «virtud», etc.), la definición es lógicamente realizable (mediante la indicación del *genus*, etc.) (...) Si, por el contrario, el objeto del elogio es un individuo (real o personal: una persona, un paisaje determinado, una determinada obra de arte, etc.), entonces la definición resulta lógicamente imposible, pues la *nota* constitutiva del individuo único e irrepetible rebasa toda posibilidad de ser conocida o expresada por el hombre. (...) Es, pues, indefinible (y solo describible) el objeto más abstracto (el ser) y el objeto más concreto (el individuo). (...) La *descriptio* es, pues, la concretización poética de la definición, aplicable a los apelativos y a los individuos. (...) Así se comprende que la poesía epidíctica se presente como perífrasis definidora (y descriptiva) del objeto del elogio». (Lausberg, 1966: I, 222-223)

²⁰³ Esta perspectiva influyó ciertamente en la propia noción de poesía: «This view of poetry, and of language in general, as a process of pictorial production and reproduction was accompanied in

La influencia del racionalismo cientificista alcanzó la literatura donde la necesidad de un lenguaje transparente se manifestó en el ideal del «estilo natural»²⁰⁴. No es azaroso que Ponge se refiera a este problema, precisamente, en *Pour un Malherbe*, donde contrasta «la temeridad magnífica y el rigor», el «concierto de vocablos», y el «gusto por la dificultad», de este último autor con la *platitudo* de Pascal, con el objetivo de restituir el papel que, a su juicio, desempeña Malherbe como padre de la literatura francesa.

"Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme" [Pascal, *Pensées*]. Voilà la platitudo qui a fait florès, car elle est de pure démagogie. Voilà ce qu'on glisse sur le pied de la foule des misérables, en guise de planche de salut. Cela ne nous "étonne" pas de son "auteur". (...) Il s'agit, en effet, de mesures, cher géomètre, mais tombé de carrosse et tremblant vous ne deviez plus y penser. Malherbe avait un autre courage, au sens où il emploie ce mot... Et voilà ce que, *jamais*, le style naturel ne donne. Revenons donc au héros de l'autre, je veux dire du style concerté²⁰⁵ (*Pour un Malherbe*: II, 38-39)

Esta reflexión no es ajena a «My Creative method» donde, sin embargo, el blanco de los ataques de Ponge no es Pascal, sino Boileau. Así se puede apreciar en las anotaciones del 30 de enero de 1948, que ya hemos citado en parte, donde Ponge subvierte la poética de la transparencia del signo lingüístico defendida por Boileau en su *Art poétique*, para afirmar la importancia de la dificultad implicada en la formulación de lo

seventeenth and eighteenth-century English literary theory by a decline in the prestige of rhetorical figures and tropes. The notion of "image" replaced that of "figure", which began to be regarded as a feature of old-fashioned "ornamented" language. The literary style of verbal *imagery* is "plain" and "perspicuous", a style that reaches right out to objects, representing them (...) even more vividly than the objects can represent themselves. This in contrast to the "deceptive ornament" of rhetoric, which is now seen as nothing but a matter of relations among signs. When rhetorical figures are mentioned, they are either dismissed as the artificial excesses of a prerational, prescientific age, or they are redefined in ways that accommodate them to the hegemony of the verbal image. Metaphors are redefined as "short descriptions"; "allusions and similes are descriptions placed in an opposite point of view... and hyperbole is often nothing more than a description carried beyond the bounds of probability» (Mitchell, 1986b: 24)

²⁰⁴ Para una reflexión en torno al «estilo natural o llano» y su importancia para la comparación entre la poesía y la pintura, ver: Wendy Steiner (1982) y Terry Eagleton (2010).

²⁰⁵ Ponge aborda este mismo problema en otros pasajes de *Pour un Malherbe* (II, 22-23, 149).

más particular, entendiendo por ello, precisamente, una expresión cuya evidencia proviene de los objetos del mundo exterior²⁰⁶.

1° Bien que de mes vertus je te croie la plus proche, (*Le plus particulier bien exprimé...*)

Décède aux lieux communs, tu es faite pour eux (... *crée le lieu commun*).

2° Rien n'est intéressant à exprimer que ce qui *ne se conçoit pas bien* (le plus particulier).

Que ce qui ne se conçoit pas bien s'énonce clairement! (À l'optatif).

3° Le plus particulier, on le conçoit (mieux) (surtout) (seulement) *à propos du monde extérieur*. C'est lui-là, c'est ce plus particulier-là qui porte à la fois son évidence, son désir puissant d'expression (son exigence d'expression), et son objectivité confrontable. («My Creative method»: I, 530).

Entre los muchos ejemplos que se pueden citar a propósito del principio de economía y de claridad impuesto por el racionalismo, uno de los más elocuentes se encuentra en la entrada del término descripción que ofrece M. Beauzée en *La Encyclopédie méthodique* (1782), pues establece precisamente una comparación entre la descripción y la definición.

Luego de abordar la descripción en los términos tradicionales de la evidencia retórica, es decir, como «figura (...) que, en lugar de indicar simplemente un objeto, lo hace de alguna manera visible», Beauzée añade a continuación que las descripciones solo son «simples adornos [*embellissements*] destinados a mantener la atención» y, en seguida, proporciona la piedra de toque para distinguir entre una y otra. Descripción y definición se distinguen tal como el genio, el gusto y la pasión, por un lado, y la razón y la reflexión, por el otro, es decir, una pertenece al arte y la otra pertenece a la ciencia.

²⁰⁶ El pasaje de l'*Art poétique* de Boileau es el siguiente: «Selon que notre idée est plus ou moins obscure, / L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure. / Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément» (I, v. 150-153). Otros pasajes pongeanos semejantes se encuentran en «La propriété des termes» (c. 1920), publicado en *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984), y en «Matière et mémoire» (1945), publicado en *Le Peintre à l'étude* (1948). En el primero, Ponge escribe: «Heureux Boileau qui pouvait dire ce qui se conçoit bien, etc. Non maintenant l'équivoque funeste est maîtresse et la pensée conçue clairement est exprimée par des impropriétés» (II, 1035). Y en el segundo: : «Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement: sans doute... Mais seulement ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé, le souhaite, et appelle sa conception en même temps que l'expression elle-même» (I, 122)

Mais il y a une autre espèce de figure, tout à fait dans le même genre [de la description], et qui est destinée à servir de base au raisonnement: elle a la magnificence de la *Description*; mais elle ne suit pas les mêmes règles, et puise souvent dans d'autres sources ou y puise d'autres idées: le génie, le goût, une passion dirigent le pinceau pour une *Description*; la raison seule et la réflexion décident les traits qui doivent entrer dans une *Définition*. (citado por Hamon, 1991: 211).

Así, pues, la definición no solo sobrepasa a la descripción debido a la economía de sus medios, los cuales se refieren exclusivamente a los aspectos sustanciales del objeto definido, sino sobre todo porque la definición constituye un medio racional de acceso verbal a la realidad, el único capaz de ofrecer ideas claras y distintas, según la terminología tradicional cartesiana, y que por ello se convierte en modelo para una descripción que, en consecuencia, solo puede caracterizarse en términos de una definición *imperfecta*²⁰⁷.

De aquí, pues, que pueda plantearse que el nuevo tipo de textos proyectado por Ponge, situados entre la definición y la descripción –y es preciso subrayar este «entre»–, busca recomponer de algún modo la fisura operada en el ámbito del lenguaje entre la sensibilidad y el intelecto, pues esa fisura soslaya el hecho de que la experiencia no se produce compartimentadamente, sino como un todo que combina toda suerte de sensaciones –no solo visuales–, ideas, recuerdos, y también palabras.

Una de las formulaciones ejemplares de este empeño se encuentra en ese texto clave que es *L'Écrit Beaubourg* (1977), aunque se lo pueda rastrear también en otros textos pongeanos: «il n'est d'oreilles, bien sûr, comme il n'est des yeux, sans cerveau, ni de charmes sans rhétorique, ni de *réson* sans raison»²⁰⁸ (*L'Écrit Beaubourg*: II, 902).

²⁰⁷ La consideración de la descripción como *una definición imperfecta* se encuentra en la entrada «description» de *L'Encyclopédie* (Citado por Hamon, 1991: 206).

²⁰⁸ Entre los textos pongeanos donde se puede rastrear este aspecto se encuentra *Pour un Malherbe*, donde se plantea por primera vez el juego de palabras entre *réson* y *raison*. Como un ejemplo entre muchos otros podemos citar este pasaje: «Je ne sais quelles sont les sources de Descartes, et ne me donnerai, ayant trop à faire, beaucoup de peine maintenant pour m'en instruire, mais il me semble bien remarquable que Malherbe, de quarante-cinq ans antérieur à notre philosophe, ait pu écrire: "Dites-moi, ma Raison, si c'est chose possible / D'avoir du jugement et ne l'adorer pas" (et bien d'autres formules de ce genre). (Descartes n'avait pas trente ans à la mort de Malherbe). Mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus

Los textos de Ponge, en efecto, no son simples descripciones ni simples definiciones de objetos o de palabras; tampoco son textos que den a ver simplemente el objeto –ni únicamente en un sentido visual– ni meras ampliificaciones de una matriz lingüística: son todo ello a la vez. Ponge se propone dar cuenta de la experiencia del objeto y de su lección, una experiencia que incluye las palabras y la corporalidad del sujeto. Esta es la razón que explica, a nuestro juicio, que sus textos nos conciernan desde tan cerca.

4. La «evidencia concreta»: el mundo exterior y la escritura.

Como hemos adelantado, el lector de los textos de Argelia se encuentra por primera vez con el término evidencia en las anotaciones de la jornada del 27 de diciembre de 1947, que corresponden a la segunda entrada de «My Creative method».

Estas anotaciones retoman la reflexión en torno a la definición y a la descripción que se inicia en la jornada inaugural del 18 de diciembre de 1947 de «My Creative method», y que se resuelve en la búsqueda de un nuevo tipo de textos que se sitúan entre esas dos modalidades de escritura.

Es importante recordar que entre las anotaciones del 18 de diciembre y las anotaciones del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method» se encuentran nueve entradas de «Pochades en prose», incluyendo aquellas que se refieren a la definición de

exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême» (*Pour un Malherbe*, II, 79-80). Ver también: «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence» (I, 425-426) y *La Seine* (I, 259-260). Aludo aquí, por cierto, a la tesis que T.S. Eliot plantea en «The Metaphysical Poets» (1921) acerca de la «disociación de la sensibilidad» (*dissociation of sensibility*) que se habría operado, a su juicio, durante el siglo XVII. Aunque no pretendo establecer aquí una relación directa entre la escritura de Ponge y la de Eliot, el primero –no muy dado a citar a autores contemporáneos ni menos extranjeros– se refiere tres veces al segundo, incluyendo la referencia a una conferencia de Eliot en París a la que asistió en 1945 (II, 115, 1327).

La Chiffa (19/12/47), a la fórmula «climat de l'évidence» (22/12/47) y a la fórmula «un rose (...) à vrai dire assez sacripant» (25/12/47).

Por otra parte, la jornada del 27 de diciembre de 1947 marca el inicio de la mayor secuencia cronológica de anotaciones ininterrumpidas de «My Creative method», pues entre esa jornada y la jornada del 29 de diciembre de 1947, es decir, en solo tres días, se encuentran siete entradas del diario de dicho texto. En esas siete entradas, el término evidencia aparece en dos fórmulas que son fundamentales: primero, como «évidence concrète» (I, 517) y, luego, de manera semejante a «L'Éillet», como «évidence (muette) opposable» (I, 520).

En este sentido, se podría afirmar que una vez establecida la polaridad entre las ideas, por un lado, y la definición y la descripción, por otro, el uso del término evidencia por parte de Ponge se hace cada vez más recurrente. Por esta razón, parece oportuno abordar en conjunto las anotaciones de «My Creative method» que se sitúan entre el 27 de diciembre y el 29 de diciembre de 1947.

Hasta ahora hemos visto cómo en «My Creative method» las ideas producen en Ponge un sentimiento de decepción, de repulsión o de náusea que se desdobra en una polaridad según la cual la valoración negativa de las ideas encuentra su contraparte precisa en una valoración positiva de las definiciones. Esa valoración negativa que, en principio, surgía del rechazo pongeano con respecto a las interpretaciones de las que había sido objeto su obra, se desplaza luego hacia una crítica más amplia dirigida en contra del uso del lenguaje en general y en contra de la elocuencia vana que caracteriza, en particular, a un cierto uso de la palabra oral.

Dicha polaridad encuentra su primera formulación sintética en las anotaciones del 18 de diciembre de 1947 de «My Creative method»: «dégoût des idées, goût des définitions» (I, 516), y vuelve a aparecer en las anotaciones del 27 de diciembre del

mismo texto: «On le voit: ici je rejoins mon dégoût des idées et goût des définitions» (I, 518).

Por otra parte, hemos visto cómo esa polaridad encuentra su fundamento en diversas nociones que parecen reunirse todas ellas en torno a la noción de *conviction* (*agrément, approbation, accord*), y cómo dicha noción remite en última instancia a un tipo de formulación verbal que expresa un reconocimiento compartido o un acuerdo con respecto al mundo exterior que, al contrario de las ideas, hace posible una comunicación entre los interlocutores que se sustrae o que está a salvo de cualquier relación asimétrica de subordinación o de imposición.

En este sentido, el aspecto clave de las anotaciones del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method» consiste en que ese deseo de entendimiento o de comprensión —en suma, de comunicación intersubjetiva—, que constituye la contraparte precisa del sentimiento de repulsión que producen las ideas, ya no solo se resuelve en la búsqueda de un nuevo tipo de textos que quiere situarse entre la definición y la descripción, sino que la convicción que ese nuevo tipo de textos suscita en el individuo proviene ahora directamente de los objetos del mundo exterior.

El resultado es que texto y objeto parecen identificarse, o al menos, compartir algunas de sus cualidades, con lo cual se contraponen en conjunto a la insatisfacción que producen las ideas.

En este sentido, aun a riesgo de esquematizar demasiado, se podría considerar que el término evidencia se sitúa en el cruce de dos caminos que, cada uno por su parte y simultáneamente, han seguido una dirección inversa para llegar a un mismo destino.

Por una parte, según el recorrido de «Pochades en prose», la cualidad de la evidencia surge inmediatamente de la valoración de los objetos del mundo exterior, más específicamente, de un «clima de la evidencia» que caracteriza a ciertas cualidades

lumínicas del paisaje, el cual motiva la preferencia por la descripción –en contraste con la explicación– por parte de una escritura que se plantea en búsqueda de las palabras adecuadas para dar cuenta de un color y de la simplicidad de la experiencia. Por otra parte, según el recorrido de «My Creative method», la cualidad de la evidencia surge a partir de una crítica a las ideas y a un uso particular del lenguaje en cuyo centro está la noción de «convicción», la cual conduce a una búsqueda de un nuevo tipo de textos que pretenden situarse entre la definición y la descripción y que, en seguida, conduce a la valoración de los objetos del mundo exterior como origen de esa misma cualidad.

En otras palabras, se podría afirmar que el término evidencia se sitúa en el doble vaivén que transita desde las palabras hacia los objetos del mundo exterior, y desde los objetos del mundo exterior hacia las palabras.

Quizás por esta razón la secuencia cronológica de las anotaciones que van desde el 27 de diciembre hasta el 29 de diciembre de 1947 se resuelve, precisamente, en la fórmula «PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS» («My Creative method»: I, 522). La disposición tipográfica de esta fórmula –la versalita de una inscripción en piedra y la simetría de las dos frases equilibradas por una palabra en itálicas– sugiere visualmente el arribo a una fórmula definitiva que fija, por decirlo así, los márgenes entre los cuales se orienta la sensibilidad del poeta: una disponibilidad tanto al mundo exterior de los objetos como al mundo –igualmente existente– de las palabras que constituyen su medio de expresión.

4.1 La evidencia concreta de los objetos del mundo exterior.

La jornada del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method» está integrada por cuatro entradas de diario, lo cual dota a sus anotaciones con una particular insistencia.

El comienzo de la primera entrada recoge explícitamente la argumentación acerca de la valoración negativa de las ideas y la valoración positiva de las definiciones, que Ponge había desarrollado hace ya más de una semana en la primera jornada de «My Creative method». No obstante, a diferencia de esta última jornada, la noción de «convicción» aparece ahora redoblada por la noción de «consentimiento» [*agrément*] y, como adelantamos, en lugar de referirse a las «constataciones», «ideas experimentales», «hechos bien establecidos», y «sólidas definiciones», en cambio, remite ahora al sentimiento que producen en el individuo los objetos del mundo exterior.

Si les idées me déçoivent, ne me donnent pas d'agrément, c'est que je leur donne trop volontiers le mien, voyant qu'elles le sollicitent, ne sont faites que pour cela. Les idées me demandent mon agrément, l'exigent et il m'est trop facile de leur donner: ce don, cet accord ne me procure aucun plaisir, plutôt un certain écœurement, une nausée. Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire. Ils emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucunement besoin²⁰⁹. («My Creative method»: I, 517).

Como se puede apreciar, según estas anotaciones, el mundo exterior incluye paisajes, acontecimientos y personas. No obstante, cuando inmediatamente a continuación enumera las cualidades de ese mundo exterior, es decir, aquellas que, a diferencia de las ideas, despiertan la convicción o el consentimiento del individuo, Ponge se refiere a unas cualidades muy específicas: «presencia», «evidencia concreta», «espesor», «tres dimensiones», «aspecto palpable» y «carácter indudable».

Estas cualidades son, por otra parte, aquellas que hacen posible que los objetos del mundo exterior se ofrezcan literalmente como *pretexto*, es decir, como aquello que antecede lógica y cronológicamente a la creación del texto, el cual constituye, en

²⁰⁹ Existe otro pasaje de «My Creative method», donde Ponge recoge este mismo argumento. Se trata de la primera entrada de las anotaciones del 5 de enero de 1948, que es aquella donde aborda la expresión «un rose un peu *sacripant*» desde la perspectiva de un «flagrant délit de création», y que ya hemos citado en parte: «Les idées ne sont pas mon fort. Je ne les manie pas aisément. Elles me manient plutôt. Me procurent quelque écœurement, ou nausée. Je n'aime pas trop me trouver jeté au milieu d'elles. Les objets du monde extérieur au contraire me ravissent. Il leur arrive de me causer de la surprise, mais ils ne paraissent en aucune mesure se soucier de mon approbation: elle leur est aussitôt acquise. Je ne les révoque pas en doute» (I, 525).

consecuencia, una respuesta a los objetos del mundo exterior, que aquí aparece descrita en términos de «obra artística (literaria)».

Este es el pasaje que sigue inmediatamente a continuación de aquel que acabamos de citar:

Leur présence, leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre, leur côté: "cela ne s'invente pas (mais se découvre)", leur côté: "c'est beau parce que je ne l'aurais pas inventé, j'aurais été bien incapable de l'inventer", tout cela est ma seule raison d'être, à proprement parler mon *prétexte*; et *la variété des choses est en réalité ce qui me construit*. Voici ce que je veux dire: leur variété me construit, me permettrait d'exister dans le silence même. Comme le lieu autour duquel elles existent. Mais par rapport à l'une d'elles seulement, au égard à chacune d'elles en particulier, *si je n'en considère qu'une*, je disparaîs: elle m'annihile. Et, si elle n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos. Quelle création? Le *texte*. Et d'abord comment en ai-je idée, comment en ai-je pu avoir idée, comment la conçois-je? *Par* les œuvres artistiques (littéraires). («My creative Method»: I, 517).

Según este pasaje, la «evidencia concreta» pertenece a una serie de cualidades de unos objetos que tienen una existencia cuya certeza no se inventa, sino que se descubre, y cuya variedad constituye, por otra parte, la única razón de ser del individuo, es decir, aquello que, precisamente, lo construye a condición de que este último responda mediante «una cierta creación a propósito suyo».

En este sentido, la existencia de los objetos desempeña la función de reafirmar la prioridad del mundo exterior en la configuración de la existencia del propio individuo y de su escritura. En primer lugar, como hemos visto, porque esos objetos gozan de una autonomía que, al contrario de las ideas, no solicita en su silencio en modo alguno del consentimiento del individuo; y, en seguida, porque sus cualidades propiamente físicas o materiales son aquellas que se ofrecen, precisamente, como prueba de la existencia de esos objetos y, por extensión, de la propia existencia del individuo.

Como hemos tenido la oportunidad de comentar en otros pasajes de esta tesis, esta prioridad del mundo exterior en la configuración de la existencia del propio individuo es aquella que está en la base de la toma de partido pongeana por las cosas, tal como se puede apreciar en textos como «Les façons du regard», «Introduction au "Parti pris des choses"», en «Tentative orale» y en «Pages bis», entre otros.

Es cierto que aquí la «evidencia concreta» solo corresponde a una de las cualidades de la serie enumerada por Ponge. No obstante, se puede afirmar que la síntesis de dos términos que ofrece la fórmula «evidencia concreta» reúne, de alguna manera, las cualidades restantes de los objetos del mundo exterior.

Desde una perspectiva retórica, como sabemos, la evidencia consiste precisamente en un dispositivo verbal que pretende hacer presente lo ausente con el objetivo de que el receptor asuma la condición de un testigo ocular (o presencial) de los objetos o de las acciones descritos o narrados por el orador. Por esta razón, como hemos visto, la noción retórica de la evidencia llega incluso a compartir un mismo campo semántico con la cualidad de lo «palpable», que también forma parte de la serie de cualidades enumerada por Ponge.

En este sentido, se puede afirmar que el adjetivo «concreto» (que, al contrario, no suele aparecer en las definiciones tradicionales de la noción retórica de evidencia), enfatiza de alguna manera el carácter físico o material de dicha noción, sustrayéndolo desde el ámbito imaginario propio de la visualización verbal de la retórica para reconducirlo al ámbito de una prueba que proviene directamente del carácter indudable o de la certeza que proporciona el mundo exterior, y cuya piedra de toque, en consecuencia, ya no es el sentido de la vista, sino el sentido del tacto, tal como se puede apreciar en las cualidades del espesor y de la tridimensionalidad.

En otras palabras, la noción de evidencia surge aquí, tal como ocurría en «Pochades en prose», pero también en «L'Œillet», desde un ámbito que excede los límites estrictos de la palabra, porque es una cualidad que pertenece en primer lugar al objeto, o bien, a su donación ante la sensibilidad del individuo, y que solo después se desplaza hacia la expresión verbal, la cual aparece como una respuesta auténtica o necesaria ante el pretexto o el desafío ofrecido por los objetos a ese individuo.

En este sentido, se puede afirmar que el adjetivo «concreto» otorga a la evidencia de los objetos del mundo exterior una inmediatez que excede los límites estrictos de una perspectiva exclusivamente visual o que, al menos, expresa la estrecha ligazón que la escritura pongeana plantea entre los sentidos de la vista y del tacto²¹⁰. Una ligazón según la cual la donación del objeto exige la existencia de un cuerpo que ese individuo pueda tocar y que, tocándolo o contactándolo con su propio cuerpo permita que ese mismo individuo cobre consciencia de él y de su propia existencia efectiva.

Jacques Derrida se refiere específicamente a aquello que estaría en juego en este «privilegio del tacto» según el cual, en última instancia, la plenitud de la presencia visual atañe al contacto [*touche au contact*] (2005: 120). El tacto proporcionaría más cercanía y proximidad que la vista y el oído, y si el gusto y el olfato también lo hacen, solo se debería a su afinidad con el tacto. El tacto nos permitiría creer que podemos relacionarnos con los objetos sin que haya nada que se interponga entre ellos y nosotros. Tocar significaría «estar en el mundo», porque este último no existiría sin la proximidad de un cuerpo que opusiera resistencia a nuestro propio cuerpo (2005: 140). Tocar sería siempre «tocarse», y esta auto-afección constituiría una *evidencia* fenomenológica inmediata, espontánea, directa e intuitiva (2005: 171).

²¹⁰ En este contexto, cabría preguntarse por la influencia de la filosofía epicúrea y, en particular, de la lectura de *De rerum natura* (1920) del poeta latino Lucrecio en la escritura pongeana.

Derrida es muy claro cuando deconstruye este «devenir háptico de lo óptico» (2005: 120) como resultado de la búsqueda por parte de la metafísica de la plenitud de una presencia inmediata, pues esa búsqueda, a su juicio, terminaría siempre por revelarse como un imposible, como una ilusión, aunque sea una ilusión «tan irreprimible como el deseo mismo» (2005: 129).

4.2 La evidencia concreta de los objetos literarios.

La expresión «evidencia concreta» no es frecuente en la escritura pongeana. Hasta donde alcanza mi conocimiento, Ponge solo la utiliza en una ocasión más para referirse, precisamente, a la cualidad de un objeto en particular, a saber, los cristales naturales.

«Des Cristaux naturels» (1946) es el título de un texto publicado en *Méthodes*, donde Ponge intenta explicar la atracción que produce inmediatamente a la vista la perfección de los límites a la que conduce la formación de estos objetos, en una suerte de combinación, semejante a la que se encuentra en *La Seine* (1946-1948) o en «Le Verre d'eau» (1948), de las cualidades que caracterizan al estado líquido y al estado sólido de la materia y que, en otro lugar de esta tesis, hemos denominado como el problema de la forma plástica²¹¹.

Según este texto, los cristales naturales ofrecen una «aproximación concreta a la realidad pura». La «homogeneidad» y la «yuxtaposición geométrica de sus átomos» son descritas de acuerdo a las categorías de lo «definido», de lo «propio», de lo «puro» y de

²¹¹ Un pasaje de *La Seine* liga directamente la apelación a lo concreto a la acción de moldear la materia verbal con el fin de hacer de ella un objeto: «Il ne s'agit que d'un retour, d'incessant appel au concret, à la fois par le pétrissage, la perte dans la masse de acceptions logiques, et par la considération attentive de l'objet, et la volonté d'imitation logique ou de nomination sans choix non seulement de ses qualités distinctes, mais de son comportement total, de son unité, de sa différence, de son style. (...) Et puisqu'il s'agit de la Seine et d'un livre à en faire, d'un livre qu'elle doit devenir, allons! Allons, pétrissons à nouveau ensemble ces notions de fleuve et de livre! Voyons comment les faire pénétrer l'une en l'autre! Confondons, confondons sans vergogne la Seine et le livre qu'elle doit devenir!» (I, 263).

lo «riguroso», que se sintetizan en una «perfección» cuyo poder supera a cualquier argumentación.

En este sentido, aunque se refiera indudablemente a una cualidad del objeto, se podría afirmar que, según este pasaje, la evidencia concreta introduce o adelanta también, de alguna manera, la referencia a una cualidad de la expresión verbal.

Pourquoi donc, à la vue des cristaux, nous trouvons-nous si brusquement saisis? C'est peut-être parce qu'il s'agit là de quelque chose comme les meilleures approximations concrètes de la réalité pure, *c'est-à-dire* de l'idée pure: qu'on le mette dans l'ordre qu'on veut! Allons! Il faut nous cacher à notre tour... et redescendre au moins plusieurs marches de suite! ... Mais voyons à nouveau... VOILÀ! Oui, voilà donc enfin avec les qualités de la pierre celles du fluide coordonnées! (...) Il s'agit ici d'espèces homogènes, aux éléments parfaitement définis, qui croissent par juxtaposition des mêmes atomes unis entre eux par les mêmes rapports, pour apparaître enfin selon leurs contours géométriques propres. Si bien que dans cette prétendue liberté offerte par les failles de leur société environnante, que développent-elles, sinon leur détermination particulière, dans sa plus grande pureté et rigueur. D'où leur élan, et d'où leurs limites, leurs merveilleuses limites! Aussitôt, c'est la perfection. Il ne s'agit plus d'arguments, mais d'ÉVIDENCES concrètes et, par ces évidences (LIMITÉES), de quels pouvoirs! («Des Cristaux naturels»: I, 632-633).

El desplazamiento de las cualidades de los objetos del mundo exterior hacia la expresión verbal se puede apreciar muy claramente a contar de la segunda entrada de la jornada del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method», cuando Ponge introduce el argumento de que los objetos del mundo exterior no son los únicos objetos capaces de suscitar el consentimiento del individuo:

Voilà une *autre* réalité, un *autre* monde extérieur, qui, lui aussi, me donne plus d'agrément qu'il ne sollicite le mien (...); qui, lui aussi, est pour moi une raison d'être, et dont la variété aussi me construit (me construit comme *amateur*) (amateur de poèmes) («My Creative method»: I, 518).

Con las expresiones «otra realidad» o «otro mundo exterior», Ponge se refiere aquí a las «obras de arte» o a las «creaciones de orden artístico, literario» que, «de cara al mundo exterior», constituyen aquello que «modifica, varía, cambia-algo-en-la lengua» («My Creative method»: I, 518).

De acuerdo a este mismo pasaje, Ponge se refiere específicamente con estas expresiones a «la imitación de los héroes artísticos» (I, 518), que son aquellos autores que por sus cualidades morales se ofrecen como modelos para la creación literaria –en un aspecto que Ponge desarrolla ampliamente en *Pour un Malherbe*–. Este es el caso particular, a juicio de Ponge, de los autores latinos cuya escritura, se ofrece a su vez como modelo para una creación que es capaz de resistir el paso del tiempo. Volveremos, más adelante, sobre este último aspecto.

En otras palabras, la *mimesis* pongeana –utilizamos este término porque el mismo Ponge lo utiliza aquí– no está referida únicamente a los objetos del mundo exterior, sino que también a esos otros objetos que son las obras artísticas. Con ello, queda abierta la posibilidad de la comparación entre las diversas artes, no solo en cuanto a su objeto de imitación, sino que también en cuanto a su medio de imitación²¹².

Pero el desplazamiento de las cualidades de los objetos del mundo exterior hacia la expresión verbal, que se inicia a contar de la segunda entrada de la jornada del 27 de diciembre de «My Creative method», solo alcanza su desarrollo completo en las anotaciones de la jornada del día siguiente. En estas últimas, Ponge utiliza explícitamente los términos «concreto» y «evidencia» para referirse al deseo o al gusto que despiertan en el individuo aquellos objetos que ahora denomina propiamente como «objetos literarios» (I, 520).

²¹² Como se sabe, este desplazamiento en el sentido original del concepto de imitación proviene del *Arte poética* de Horacio. Entre muchos otros, Hagstrum se refiere a este punto cuando comenta los primeros versos del tratado horaciano: «Here Horace is writing from an assumption about mimetic art that differs radically from the views of Plato and Aristotle. Imitation for Plato, in its highest sense, meant the imitation of the ideal form that exists eternally in the supersensory world. For Aristotle imitation meant doing in another realm what nature does in hers: the achievement in matter other than the original matter of a form that possesses unity of its own and that, when fully realized, achieves its own end and obeys its own laws. But for Horace imitation meant usually either imitation of others authors, imitation of the actual conditions and customs of life, or imitation of the object as it exists in nature» (Hagstrum, 1958: 9-10). El mismo Hagstrum, por otra parte, como hemos visto en la primera parte de esta tesis, considera que la imitación inter-artística constituye uno de los presupuestos básicos de aquello que denomina «good pictorial poetry» (1958: xx). En Ponge, uno de los ejemplos más explícitos de la comparación interartística a partir del medio propio de cada arte se encuentra en *L'Écrit Beaubourg* (1976): «Peinture comme poésie ont un médium commun, c'est l'écriture (signes graphiques)» (II, 900).

Al igual que si se tratase de estrechar cada vez más el cerco en torno a una elucidación satisfactoria de aquello que se juega en su *método creativo*, entre las anotaciones de la segunda entrada del 27 de diciembre que hemos citado y las anotaciones del 28 de diciembre, Ponge ha reafirmado su disgusto con respecto a las ideas y su gusto por las definiciones, ha caracterizado su escritura como una creación «del orden de la definición-descripción-obra de arte literario» (I, 518), y ha asumido explícitamente el cambio que implica la decisión de tomar a su propia cuenta la explicación de sus textos en razón de que su «obra existe, y se ha hablado de ella (...), se ha impuesto como existencia distinta» (I, 519).

En este sentido, las anotaciones del 28 de diciembre de «My Creative method» se ofrecen como una suerte de resumen de las reflexiones que se habían desarrollado durante las cuatro entradas de la jornada anterior.

De quoi s'agit-il? Eh bien, si l'on m'a compris, de créer des objets littéraires qui aient le plus de chances je ne dis pas de vivre, mais de s'opposer (*s'objecter*, se poser objectivement) avec constance à l'esprit des générations, qui les intéressent toujours (comme les intéresseront toujours les objets extérieures eux-mêmes), restent à leur disposition, à la disposition de leur désir et goût du concret, de l'évidence (muette) opposable, ou du représentatif (ou présentatif). Il s'agit d'objets d'origine humaine, faits et posés spécialement pour l'homme (et par l'homme), mais qui atteignent à l'extériorité et à la complexité, en même temps qu'à la présence et à l'évidence des objets naturels. Mais qui soient plus touchants, si possible, que les objets naturels, parce qu'humains; plus décisifs, plus capables d'emporter l'approbation²¹³ («My Creative method»: I, 520).

Como se puede apreciar, la sustitución de las expresiones anteriores «obra de arte», «creación de orden artístico, literario» y «definición-descripción-obra de arte literario» (I, 518) por la fórmula más simple «objetos literarios», permite plantear de manera más

²¹³ Un pasaje muy similar se encuentra casi veinte años más tarde en *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*: «Au sujet, si vous voulez, de mon matérialisme, j'ai déjà pu dire combien les mots, les formules verbales, me semblaient une réalité concrète, comportant toute l'évidence et l'épaisseur des choses du monde extérieur. C'est-à-dire, reprenant, par exemple, la parole de Théophile Gautier, je suis quelqu'un pour qui le monde extérieur existe, ce qui est alors une sorte de réalisme, eh bien! je m'en approche et je m'en éloigne à la fois, en considérant que le langage, les mots sont aussi un monde extérieur, et que je suis sensible, si vous voulez, à la réalité, à l'évidence, à l'épaisseur de ce monde verbal, au moins autant qu'à celui des objets du monde physique» (Ponge en Sollers, 1970: 169).

enfática una suerte analogía —«algo homólogo» (Ponge en Sollers, 1970: 48)— entre la realidad del mundo exterior y la realidad del mundo de la creación verbal, pues ambos mundos están compuestos igualmente por objetos, los cuales aparecen dotados de una serie de cualidades compartidas.

La primera de esas cualidades es la capacidad de «oponerse (*objetarse*, ponerse objetivamente) con constancia a el espíritu de las generaciones» (I, 520), que corrige una cualidad anterior que consiste nada menos que en la cualidad de la vida, que aquí aparece rechazada, pero cuya posibilidad Ponge había reconocido en las anotaciones de la jornada anterior²¹⁴.

Los objetos literarios, al igual que los objetos del mundo exterior, son aquello que *se objeta*, es decir, aquello que ha sido arrojado o que está frente al individuo y que, en consecuencia, está disponible para ese individuo. Este carácter *objetivo* es aquello que permite, precisamente, que el gusto por lo concreto y por la evidencia, que hasta ahora estaba dirigido a los objetos del mundo exterior, se dirija también a las creaciones literarias.

Como sabemos, la expresión «évidence (muette) opposable» tiene un antecedente explícito en «L'Œillet», donde apuntaba a un tipo de expresión verbal auténtica o necesaria, que aspiraba a producir una impresión unánime y constante en el receptor. Dicha evidencia era *muda*, porque el objeto es mudo (ordinario, rutinario,

²¹⁴ En la cuarta entrada de la jornada del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method», Ponge había escrito: «Je suis persuadé que, pour qu'il soit bien, il me suffit de ne pas trop me tracasser à son sujet. Il me faut surtout (plutôt) ne pas trop en écrire, très peu chaque jour et plutôt comme ça me vient, sans fatigue, va-comme-je-te-pousse. Puis m'arranger pour composer avec cela un objet littéraire un peu originel, un peu à part, drôlement éclairé, amputé à ma façon, maladroit à ma façon, qui vive de sa vie propre» (I, 520). Otros lugares donde Ponge se refiere a la cualidad de la vida de los objetos literarios son un pasaje de «Le Murmure (condition et destin de l'artiste)» (I, 628), que ya hemos citado, y «La pratique de la littérature» (I, 678). Por otra parte, en su célebre artículo, Sartre ya había identificado esta cualidad: «N'oublions pas que le poème est ici *chose* et que, à titre de chose, il réclame un certain type d'existence, que l'ordonnance des phrases et des paragraphes doit lui conférer. Or il me semble que ce type d'existence pourrait se définir comme celui d'une statue ensorcelée; nous avons affaire à des marbres hantés par la vie» (1947: 253). Volveremos más adelante sobre el pasaje de «La Pratique de la littérature».

soslayado, olvidado), y era *oponible*, porque el objeto se opone o se enfrenta tanto la sensibilidad del individuo como a la infidelidad de los medios de expresión que están al alcance de ese individuo –particularmente, los lugares comunes de la lengua–.

En este sentido, lo novedoso de este pasaje de «My Creative method» es aquello que aparece inmediatamente a continuación, pues el *deseo y el gusto por lo concreto*, por una parte, y el *deseo y el gusto por la evidencia (muda) oponible*, por otra, aparecen junto a otra expresión que Ponge propone como equivalente: «deseo y gusto (...) por lo representativo (o presentativo)» (I, 520).

En este contexto, la frase agregada entre paréntesis resulta elocuente, pues señala con mucha precisión aquello que está en juego en el proyecto de escritura pongeana.

En principio, se podría afirmar que la frase entre paréntesis no constituye tanto una corrección de lo precedente como una disyunción –o una suerte de temblor– que permite que el proyecto de escritura pongeana se asome a una perspectiva inaudita –«escandalosa» dice Ponge, en *Comment une figue de paroles et pourquoi*–, a saber: la posibilidad de dar cuenta o de restituir, mediante la palabra, el objeto representado como si este estuviese presente, como si la presencia de las palabras fuese ella misma un objeto, como si existiese en definitiva no solo la posibilidad de una comunicación entre el mundo de los objetos y el mundo de las palabras, sino que la posibilidad de una identificación en sentido estricto o literal²¹⁵.

A esto se refiere explícitamente la parte final del pasaje del 28 de diciembre de 1947 de «My Creative method» que hemos citado cuando Ponge plantea que los objetos literarios han de «alcanzar la exterioridad y la complejidad, al mismo tiempo que la presencia y la evidencia de los objetos naturales» (I, 520).

²¹⁵ El pasaje de *Comment une figue de paroles et pourquoi* al que hago referencia es este: «Une figue de parole, pourquoi? Pour tenter d'en finir avec une conclusion scandaleuse. Pour rejeter *définitivement* la véritable figue dans le paradis de l'existence, ce paradis par définition perdu» (II, 834-835). Más adelante en esta tesis volveremos sobre el pasaje que citamos aquí, que está fechado durante la noche del 21 al 22 de abril de 1959.

En este sentido, la disyunción o el temblor entre *lo representativo* y *lo presentativo* apunta, precisamente, al estatuto del objeto literario, pues si este último despierta un gusto por lo representativo, se puede afirmar que ese objeto pertenece al ámbito de la creación artística, mientras que si, en cambio, el objeto literario despierta un gusto por lo presentativo, ese objeto abandona el ámbito de la creación artística para convertirse él mismo en un objeto más del mundo exterior.

Recordemos que, según Wendy Steiner, la tensión entre la naturaleza representacional y no-representacional del medio artístico es aquello que estaría en la base de la comparación interartística moderna que, a su juicio, se caracterizaría por la búsqueda por parte de la poesía de una «concretud semiótica», cuya manifestación paradigmática sería, precisamente, la importancia concedida por la poesía concreta a la presencia del aspecto material de las palabras.

En este contexto, según Steiner, la noción de *enérgeia* (*evidentia*) continuaría expresando el deseo tradicional por parte de la palabra por proporcionar al lector una percepción inmediata del objeto tal como asume que puede hacerlo la pintura, solo que en su versión de *enérgeia*, ese deseo ya no estaría dirigido a la capacidad de la pintura para ofrecer una representación o un reflejo de los objetos que integran la realidad, sino que estaría dirigido al medio pictórico cuya materialidad resultaría más evidente que la materialidad del medio poético. Por esta razón, la poesía ya no pretendería representar la realidad, sino que plantearse ella misma –paradójicamente– como representación de la realidad y como objeto material cuya presencia forma parte de esa realidad.

El problema que surge en este contexto, según la misma autora, radicaría en que si la poesía deja de ser una representación para convertirse en un objeto más del mundo exterior, entonces, no solo negaría su propio estatuto como objeto estético, sino que

perdería su significación, la cual constituye, precisamente, a su juicio, la cualidad más importante de la palabra en vistas a la comunicación intersubjetiva²¹⁶.

Ponge parece darse cuenta de esto y, quizás por esta razón, en las mismas anotaciones del 28 de diciembre de 1947 de «My Creative method» que hemos citado, abandona por un momento su interés por la semejanza entre textos y objetos, e introduce entre ellos una diferencia fundamental. Una diferencia que concede a los objetos literarios una superioridad con respecto a los objetos del mundo exterior, precisamente, porque los objetos literarios tienen un origen humano y, en consecuencia, a juicio de Ponge, son «más conmovedores» [*touchants*], «más decisivos, más capaces de conseguir la aprobación» en comparación a los objetos naturales²¹⁷ (I, 520).

Ponge no desarrolla en qué consiste específicamente esa superioridad más allá de lo indicado en este pasaje. No obstante, dado que se basa en primer lugar en el origen humano de los objetos literarios, cabe pensar que esa superioridad corresponde, tal como se deduce de otros textos pongeanos, a la significación de las palabras.

4.3 La palabra «hors des significations» y el modelo de las inscripciones latinas.

El interés pongeano con respecto a la significación de las palabras constituye, en efecto, uno de los aspectos constantes de su escritura, aunque su posición con respecto a ella muestra matices, giros y retornos.

Como hemos indicado en otro lugar de esta tesis, dado que corresponde a aquello que, a juicio de Ponge, puede convertirse más fácilmente en idea (o en ideología), en sus textos tempranos se puede apreciar una desconfianza hacia la

²¹⁶ Citando a Gisela Dischner (*Konkrete Kunst and Gessellschaft*), Peter Bürger se refiere también a este aspecto: «La obra de arte concreta aspira sin embargo a una situación utópica: su anulación en la realidad concreta» (1987: 115).

²¹⁷ Una afirmación similar se encuentra en «Pages bis, V» (1943): J'aime mieux un objet, *fait de l'homme* (le poème, la création métalogue) qu'un objet sans mérite de la Nature» (I, 214).

significación de las palabras, cuya contraparte consiste en la atención prestada a su funcionamiento considerado «hors des significations», lo cual enfatiza los aspectos gráficos y sonoros de su significante escrito.

«Hors des significations» es, precisamente, el título de un texto redactado en la década de 1920, que abre el volumen *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984), y que constituye un buen ejemplo de la desconfianza con respecto a la significación de las palabras que caracteriza a los textos tempranos de Ponge.

Je imagine bien dans certains poèmes un effort, autant qu'on peut écrire effort d'un fantaisiste, pour faire jouer les expressions presque en dehors de leur signification. Il est très net que le plaisir de l'auteur est surtout logique. En voilà un qui paraît capable de prendre les mots de plus haut, de les considérer non plus comme signes, ni tout au contraire comme idées mêmes (nominalistes) ce qui est déjà un immense progrès fait de temps en temps par l'humanité (...), mais de les considérer comme chacun un objet, une trace noire sur le papier, une suite de sons dans le vent, en pensant le moins possible à ce qu'ils "veulent dire". Et, en effet, j'imagine avec un attendrissement d'esclave, le sauvage à qui tout d'un coup apparaîtrait au cours d'une visite à nos établissements cette serre incomparable, ces surprenantes sécrétions, ces matières extraordinaires que l'on appelle les mots. Y verrait-il une propriété du papier, ou du marbre, y entendrait-il une modulation du vent? Ou bien plutôt, n'ayant aucune connaissance du geste humain qui les laisse, ni de la mécanique du gosier qui les émet, saurait-il seulement les distinguer de leur lieu dans l'étendue du regard, de leur minute dans le temps qui passe à son oreille et par son être? («Hors des significations»: II, 1004-1005).

Este texto, al igual que otros textos tempranos como «La Promenade dans nos serres» (1919) y un «Un Vicieux» (1928), permite observar que el interés pongeano por poner entre paréntesis la significación apunta a aproximar la palabra a los objetos del mundo exterior²¹⁸.

En este sentido, considerar las palabras fuera de su significación no solo implica distinguirlas con respecto a las ideas, sino también con respecto al funcionamiento que caracteriza a los sistemas de signos. De este modo, el aspecto visual y sonoro de las

²¹⁸ El pasaje de «Hors des significations» que sigue inmediatamente a continuación de aquel que hemos citado dice: «En effet, voilà des "choses" visibles, ouïbles mais non pas préhensibles, sans troisième dimension dans l'espace, sans poids, sans ombre» (II, 1005). Como veremos, en textos posteriores, la significación será, precisamente, esa tercera dimensión.

palabras no remite a algo distinto que a la presencia de su propia materialidad de objetos del mundo exterior –que, incluso, pueden confundirse con el soporte de otros tipos de signos (el papel, el mármol)–, tal como ocurriría con la experiencia de extrañeza que produciría su comparecencia ante un individuo –un «salvaje», dice Ponge– que desconociera por completo el código necesario para su desciframiento.

En «La promenade dans nos serres», publicado en *Proêmes* (1948), también encontramos la apelación a un cierto primitivismo que estaría implicado en la consideración de la palabra con independencia de su significación²¹⁹.

En este texto, Ponge realiza el elogio de unos «monumentos de la infancia del arte» a los que exhorta a acudir en ayuda de un hombre «que ya no tiene la valentía ni la ciencia de la expresión directa mediante movimientos» («La promenade dans nos serres»: I, 176). El anhelo de una expresión directa se identifica aquí con la danza, con «el secreto de los gestos» (I, 176), y con un tipo de inscripción cuya materialidad parece ser perceptible, una vez más, de un modo distinto al de la mediación que caracteriza a los sistemas de signos, es decir, propiamente, como si se ofreciese a una lectura impronunciable, ilegible, solo visible en la inmediatez de su presentación gráfica. Unos «CARACTÈRES, objetos misteriosos», cuyos trazos «con la punta del brazo» recuerdan aquí el movimiento de «la pluma en la punta de los dedos» que, según «Pochades en prose», transcribía corporalmente el movimiento producido en *l'arrière-gorge*.

Ô traces humaines à bout de bras, ô sons originaux, monuments de l'enfance de l'art, quasi imperceptibles modifications physiques, CARACTÈRES, objets mystérieux perceptibles par deux sens seulement et cependant plus réels, plus sympathiques que des signes, –je veux vous rapprocher de la substance et vous éloigner de la qualité. Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification. Enfin vous élever à une condition plus

²¹⁹ En una de sus intervenciones en el marco del *Colloque de Cerisy* (1975), Ponge se refiere a a este carácter remoto o primitivo: «Le langage à l'état naissant supprime les significations. Le propre du poète c'est justement de se replacer au moment où les significations ne sont pas des significations, où il parle à nouveau, il cherche à parler à nouveau, comme a parlé le premier homme, c'est-à-dire qu'il se trompe de mot, parce que les mots du langage courant, avec leurs significations figées, ne lui sont pas convenables, justement (Ponge en Bonnefis, 1977: 38).

noble que celle de simples désignations («La promenade dans nos serres»: I, 177).

En «Un vicieux», en cambio, un texto publicado como segunda parte de la sección denominada «Fables logiques» de *Méthodes*, la percepción del aspecto material de las palabras es el resultado de una «deformación profesional» que, al poner entre paréntesis la significación, permite que la escritura pueda ser considerada como un objeto más entre los objetos del mundo exterior, tal como una naturaleza muerta o como un paisaje para el pintor²²⁰.

El interés de Ponge está dirigido, en consecuencia, a todo aquello que implica la escritura en cuanto materia comparable a las piedras para el arquitecto o los sonidos para el músico –en cuanto sonidos no significativos–, o bien, a todo aquello que permite considerar la escritura como la ejecución de un trazo inscrito sobre el papel. E incluso cuando hace alusión a la significación de las palabras, esta se refiere al aspecto más concreto de las mismas, a saber, su etimología²²¹:

Un écrivain qui présentait une grave déformation professionnelle percevait les mots hors leur signification, tout simplement comme des matériaux. Matériaux fort difficiles à œuvrer, tous différents, plus vivants encore que les pierres de l'architecte ou les sons du musicien, des êtres d'une espèce monstrueuse, avec un corps susceptible de plusieurs expressions opposées. (...) Il se demandait avec une anxiété renouvelée chaque nuit si pour le poète l'élément était précisément le mot, ou la syllabe, les signes de ponctuation, enfin tout ce qui forme sur le papier une tache noire distincte? ou bien plutôt les racines des mots, les cellules étymologiques qu'il s'agissait d'accorder au mieux dans la phrase et dans le poème. Quelquefois par l'effet de la même maladie, il considérait ces matériaux eux-mêmes comme sujets d'inspiration au même titre qu'une nature morte peut (ou un paysage) l'être pour un peintre. («Un vicieux»: I, 613-614)

²²⁰ Este aspecto también aparece en «Hors des significations»: «Eh bien! Voilà: assez en avons-nous parlé, assez raisonné, ou déraisonné. Tel mot, tel genre de mots, tel temps, tel mode des verbes, etc. traitons-les comme des objets, des paysages, des natures mortes. Acceptons-les comme donnés. Faisons rire, imaginer, s'émouvoir, tressaillir, être surpris, pleurer à leur sujet» (II, 1006).

²²¹ El espesor o el carácter concreto de las raíces etimológicas es abordado por Ponge muchas veces, entre otras, en «Le Soleil placé en abîme» (I, 778), en *Pour un Malherbe* (II, 160-161), y en *Comment une figue de paroles et pourquoi* (II, 820). Ponge se refiere a este aspecto bajo la denominación de «matérialisme sémantique» en una de sus intervenciones en el *Colloque de Cerisy* (Bonnefis, 1977: 39).

El interés por una consideración de la palabra con independencia de su significación se puede rastrear también en otros textos pongeanos, donde suele aparecer ligado a un tipo de escritura ilegible, que remite al modelo instaurado por las inscripciones latinas. A juicio de Bernard Veck, esa ilegibilidad obedecería a un gusto por el «monumento plástico», que precedería a «la literatura en sentido estricto» (1986: 371).

Este es el caso, por ejemplo, del texto titulado «SCVLPTVRE» (1948), publicado en *L'Atelier contemporain* (1977), que se ofrece con mucha exactitud a la manera de un antiguo epigrama grabado sobre el plinto de una escultura de Germaine Richier²²².

Faisons en sorte que le mot imprononçable SCVLPTURE, ce mot de foudre, crée en souvenir de la première fulguration lorsque la conscience à la lueur de son propre déchirement se conçoit à la fois elle-même comme un amoncellement de nuées et le monde avec évidence autour d'elle comme un Temple ou une Forêt peuplée de formes blanchies par l'arc électrique qui s'éteignit aussitôt, Ce mot du modèle de ceux pour l'éternité qui se trouvèrent alors du même coup gravés sur les tables de pierre de la loi, – mais la Parole, contrairement à ce que l'on croit, ne se fit entendre *qu'aussitôt ensuite* comme un craquement interminablement répercuté depuis alors en proclamation de plus en plus indistinctes et lointaines des INSCRIPTIONS mystérieuses qui, comme toutes autres choses du monde retombées dans l'obscurité, ne seront pas lues de sitôt, Que ce mot donc imprononçable s'inscrive comme une balafre au fronton du petite monument logique que je prévois («Scvlptvre»: II, 582).

En este texto, la palabra «SCVLPTVRE» es una inscripción grabada en una época remota, que se ofrece como significante gráfico ilegible o impronunciable, anterior a la significación lingüística. Esa inscripción constituye el modelo de una palabra escrita, cuya autoridad surge de la anterioridad que ostenta frente a la palabra oral, la cual no aparece sino como una suerte de repercusión doblemente diferida con respecto a una fulguración primera –instantánea–, que revela al mundo circundante, es decir, que lo pone en *evidencia* –que lo ilumina– en el mismo momento de su fulguración.

²²² Según Robert Melançon, «"SCVLPTVRE" se modèle sur les inscriptions que Ponge avait découvertes, avant même de savoir lire, aux Alyscamps, et qu'il a érigées en modèle d'écriture» (en Ponge, 2002: II, 1554).

La palabra escrita es, originalmente, una escritura natural o una escritura de la naturaleza, es decir, una palabra grabada en piedra por el golpe de un rayo, de modo que la incisión en el monumento –el epigrama sobre la escultura– funciona como recuerdo de esa fulguración primera. Una inscripción misteriosa, cuya propiedad principal es la perduración en el tiempo.

La palabra oral, por su parte, tal como el sonido del trueno después de la fulguración del rayo o del relámpago, no se deja escuchar sino después, como un sonido que se aleja paulatinamente de esa inscripción primera, a la que no puede más que repetir de un modo cada vez más indistinto.

Ponge se refiere específicamente a la importancia de las «inscripciones sobre losas o estelas romanas» en la serie de entrevistas que concedió a Philippe Sollers. Esas inscripciones habrían producido en él, desde su más temprana infancia en el *Midi* francés, una «impregnación sensible», una «fuerte impresión» que, según él mismo indica, se puede apreciar de una manera «muy claramente sensible en todo lo que escribo» (Ponge en Sollers, 1970: 41-45).

Esta «determinación infantil», como la denomina Ponge en el mismo lugar, proporciona un origen biográfico –una motivación– a su preferencia por esos «aparatos de piedra» que permiten «la aparición sobre la página de las líneas de escritura» (1970: 43), y que se muestran ante la mirada antes de ser susceptibles de lectura, es decir, antes de que sea posible comprender su significación²²³.

Je ne crois pas (vraiment, il faudrait être un peu fou pour le dire) que j’aie lu vraiment, pendant ma première enfance méridionale, c’est-à-dire avant dix ou onze ans, les inccriptions des stèles funéraires. Non; j’avais reçu une forte

²²³ En una entrevista con Serge Gavronsky (1972) Ponge vuelve sobre este aspecto: «Quand j’ai ouvert les yeux, j’ai vu des monuments romains et, un peu plus tard, des inscriptions sur des stèles funéraires, sur les dalles et autour des mosaïques... Alors, bien sûr, à l’époque j’étais incapable de lire vraiment, c’est-à-dire de déchiffrer le latin de ces inscriptions, mais je suis persuadé que le fait d’avoir vu la Maison carrée, le temple de Vénus et les odalisques à Arles, etc., a contribué à former ma sensibilité. Ces choses gravées dans la pierre, en capitales, ces chiffres romains et ces lettres m’ont certainement impressionné» (en Ponge, 2002: II, 1411). Ver también *La Fabrique du pré* (II, 433).

impression de ces blocs de pierre et de la gravure des lettres et des mots latins là-dedans, mais je ne les avais pas vraiment lus (Ponge en Sollers, 1970: 45).

Según el texto de *La Seine*, redactado en parte durante la estadía de Ponge en Argelia, aunque publicado en 1949, las inscripciones en piedra cumplen una función doble: oponerse a las ideas contra las cuales Ponge muestra tan tempranamente su rechazo y, en seguida, ofrecer un punto de apoyo al espíritu del sujeto, tal como lo ofrecen los objetos del mundo exterior según otros textos del autor:

C'est ainsi qu'il est naturel peut-être de concevoir un proverbe, voire n'importe quelle formule verbale et enfin n'importe quel livre comme une stèle, un monument, un roc, dans la mesure où il *s'oppose* aux pensées et à l'esprit, où il est conçu pour s'y opposer, pour y résister, pour leur servir de parapet, de voile, de pantagnère [sic], enfin de point d'appui. Ou encore dans la mesure où il est conçu comme leur état de rigueur, leur état solide (*La Seine*, I, 247).

Así, pues, el aspecto material y concreto de las inscripciones en piedra se muestra como modelo para la escritura pongeana en tres sentidos bien determinados

En primer lugar, en el grabado –dibujo o tipografía– de unas letras sobre una superficie que se ofrece a la mirada con una evidencia inmediata, que no exige decodificación. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el interés pongeano por todo aquello que se refiere al dibujo y a la disposición de las palabras sobre la página, tal como se puede apreciar particularmente en textos como «Proclamation et petit four» y en «La Pratique de la littérature», encuentra un origen en ese aspecto material y concreto de las antiguas estelas²²⁴.

En segundo lugar, el aspecto material y concreto de las inscripciones en piedra se revela también en la perduración de una escritura que es capaz de vencer el paso del tiempo. Esa capacidad de resistencia, que ya aparece en «SCVLPTVRE» y en *La Seine*, responde –según el modelo tradicional del epigrama– al soporte duro y perdurable de la

²²⁴ Gérard Farasse se refiere explícitamente a esta relación en su comentario del estado manuscrito de «Proclamation et petit four» (en Ponge, 1999: I, 1118).

piedra, que contrasta con el carácter temporal y efímero de la palabra oral. En este sentido, la perduración de la escritura es aquello que constituye, precisamente, su condición de monumento plástico.

Pero, en seguida, tal como se puede apreciar en la cita de *La Seine*, es preciso notar que esa capacidad de perduración, de oposición o de resistencia tiende a abandonar el ámbito mudo de una escritura ilegible para desplazarse hacia aquello que Ponge denomina como *proverbio*, lo cual permite comprender desde una nueva perspectiva el interés pongeano por las sentencias.

En este sentido, si Bernard Veck afirma que el gusto pongeano por la ilegibilidad de las inscripciones latinas designa una instancia que precede a la literatura, la aparición de *sentencias* (máximas, proverbios, oráculos y enigmas) en esas mismas inscripciones en piedra implica, como sabemos, una atención orientada hacia el funcionamiento eficaz de las palabras y, en seguida, hacia aquello que Ponge denomina, en sus entrevistas con Philippe Sollers, como la «densidad de la lengua latina» (1970: 26).

Por «densidad de la lengua latina», Ponge entiende las cualidades morfológicas y sintácticas, así como la historia de dicha lengua, cuyos autores se ofrecen como modelo de perfección. Esa densidad es la que, a juicio de Ponge, concede «profundidad» a la lengua francesa –su heredera–, lo cual permite la consideración de esta última como *otro mundo*, «tan *real* para mí, tan *físico* para mí como la naturaleza, la *φύσις* misma» (Ponge en Sollers, 1970: 45-46).

Por esta razón, no es casualidad que Ponge retome sus reflexiones en torno a las inscripciones en piedra en *Pour un Malherbe*, es decir, en el texto que dedica al elogio de quien ocupa, a su juicio, «el lugar de un *Padre*, como se dice de los Padres de la Iglesia» en el ámbito de la literatura francesa (*Pour un Malherbe*: II, 44).

Como veremos a continuación, otros textos pongeanos se refieren a esa densidad en términos del «espesor semántico» de las palabras que, en la medida en que constituye una de las tres dimensiones del objeto literario, permite comparar estos últimos con los objetos del mundo exterior.

4.4 El carácter concreto de la significación.

Como hemos indicado, la posición pongeana con respecto a la significación muestra matices, giros y retornos. En este sentido, la lectura de algunos textos revela que a contar de la década de 1940 se produce una revalorización paulatina por parte de la escritura pongeana de la significación de las palabras, según la cual aquello que Ponge denomina «espesor semántico» adquiere un carácter tan concreto como sus aspectos visuales y sonoros, aunque conserve su diferencia con respecto a ellos²²⁵.

Por otra parte, cabe mencionar que el interés pongeano por el carácter concreto de la significación de las palabras es casi exactamente contemporáneo a aquello que Bernard Vouilloux denomina «la entrada del escritor en el taller de los pintores» (1998: 23), es decir, el ingreso de Ponge al lugar de trabajo donde se producen y se exhiben los procesos de fabricación de la obra artística (1998: 59).

Desde esta perspectiva, aunque la relación de Ponge con la pintura se remonta a la década de 1920 (la imagen del pote sucio aparece por primera vez el año 1924; ese mismo año Ponge conoce a Marc Chagall y asiste, impulsado por Paulhan, a la subasta de la Colección Éluard), es importante enfatizar que el primer texto pongeano a partir de

²²⁵ Un antecedente de esta revalorización es, por cierto, el célebre pasaje de «Introduction au "Galet"» (1933), publicado en *Proèmes* (1948): «Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies. Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots!» (I, 203).

un cuadro es «Notes prises pour un oiseaux» compuesto en 1938, que la amistad de Ponge con los pintores comienza, según cuenta él mismo, con la publicación de *Le Parti pris des choses* en 1942 (en Sollers, 1970: 89), que el primer texto pongeano sobre arte es «Émile Picq» que data del año 1944, y que la primera visita de Ponge al taller de Braque –suerte de escena originaria– se produce en marzo de 1945²²⁶.

En este sentido, se puede afirmar que el interés pongeano por los aspectos concretos y materiales de la práctica artística es, precisamente, aquello que aproxima su proyecto de escritura con el trabajo de los pintores. A esto se refiere Bernard Veck cuando indica que «desde la perspectiva pongeana, la emisión de palabras (...) no basta para hacer de las palabras unos objetos concretos; la escritura es la que las hace "pasar del otro lado", aquel de las cosas. De aquí la importancia que cobra la referencia a la pintura, cuyas telas, trazos y colores ocupan durablemente el espacio, de una manera análoga a aquella de las hojas escritas, –y los objetos mundanos" (Veck, 2000: 148).

No obstante, habría que agregar que para Ponge la identificación de la pintura con el carácter concreto de los objetos mundanos es mucho más literal que una analogía pues, desde su perspectiva, las telas, los trazos y los colores de la pintura son ellos mismos objetos mundanos en la medida en que están fabricados con aceites, fibras y minerales extraídos de la naturaleza. Así se puede apreciar en algunos textos comparativamente más tardíos, tales como «Pour Roger Dérioux» (1967), «Braque ou un méditatif à l'œuvre» (1970) y «Note hâtive à l'éloge d'Ébiche» (1974), todos ellos publicados en *L'Atelier contemporain*²²⁷.

²²⁶ Entre muchos otros textos donde se puede apreciar este aspecto, «Note sur "Les Otages". Peintures de Fautrier» (1944-1945), publicado en *Le Peintre à l'étude* (1948), constituye un caso ejemplar, pues Ponge utiliza el término «épaisseur» –el mismo que utiliza para referirse a la significación de las palabras– para describir la pintura que se caracteriza por el uso de la pasta (I, 109).

²²⁷ A continuación, solo citamos el pasaje de «Braque ou un méditatif à l'œuvre», porque es aquel que ofrece una versión más sintética de este argumento: «C'est que la peinture est faite d'éléments pris à la nature elle-même, d'huiles (par exemple), sur toile (par exemple), et de poussières minérales ou végétales (par exemple), et dépend (dans tous cas) des seuls rayons du spectre solaire que peut percevoir (*percepire*) l'organe de notre vision. Cela conduit nécessairement aussi, ou, comme on dit, cela vient, de

Ahora bien, la valoración de la cualidad de lo concreto se puede apreciar muy claramente en «My Creative method» cuando a la crítica contra las definiciones de los diccionarios que parecen «tan lamentablemente desprovistas de lo concreto» de las anotaciones iniciales del 18 de diciembre (I, 516), y a la «evidencia concreta» de las anotaciones del 27 de diciembre (I, 517), se suma «el deseo y gusto por lo concreto» de las anotaciones del 28 de diciembre (I, 520), y «la fórmula (o máxima concreta)» que aparece en las anotaciones del 29 de diciembre de 1947 (I, 522).

Pero así se puede observar también en algunos textos anteriores a la redacción de los textos de Argelia, por ejemplo, en «La Guêpe» (1939-1943) y en «Le Carnet du Bois de pins» (1940-1941), publicados en *La Rage de l'expression* (1952), en «Pages Bis, VIII» (1943), publicado en *Proêmes* (1948), y en «Seconde Méditation nocturne» (1943), publicado en *Nouveau Nouveau Recueil* (1992), donde el espesor semántico de las palabras adquiere un carácter concreto que se contrapone al carácter abstracto de las ideas.

Aunque no aparezca bajo la denominación «espesor semántico», el término «concreto» se refiere en «La Guêpe» a una dimensión de la expresión verbal que corresponde a las raíces que componen el significado de las palabras. Esas raíces establecen una relación de semejanza con el objeto, que permite reconocer a este último en la palabra que lo nombra. Así se puede apreciar en el significado del término *himenóptero* que permite a Ponge clasificar a la especie avispa en el reino de los insectos como si fuese un entomólogo.

la certitude, confirmée à chaque instant par l'expérience professionnelle, que ce qu'on obtient en traitant le moyen d'expression, autrement dit le signifiant, pour ce qu'il est, c'est-à-dire une matière, matière à sensations, dont nous sommes en pouvoir de permuter les éléments, est en mesure de nous satisfaire supérieurement à ce que l'on prétend obtenir, mais on n'obtient *rien*, on *n'arrive* à rien, en *partant* (c'est le cas de le dire) (car, en effet, on en est parti pour n'y revenir jamais) d'un signifié antérieur: dit supérieur, ou transcendant» (II, 717-718). Ver también: «Pour Roger Dérioux» (II, 693) y «Note hâtive à l'éloge d'Ébiche» (II, 741).

Il fallait bien, pour classer les espèces, les prendre par quelque endroit, partie o membre, et encore un endroit assez solidement attaché à elles pour qu'il ne s'en sépare pas lorsqu'on le saisit, ou que, s'en séparant, il permette du moins à lui seul de les reconnaître. Ainsi a-t-on choisi l'aile, des insectes. Peut-être avec raison: je n'en sais rien, n'en jurerais nullement. *Hyménoptère*, quoi qu'il en soit, à propos des guêpes, n'est pas tellement mauvais. Non qu'à hymen des jeunes filles ressemble à vrai dire beaucoup l'aile des guêpes. Apparemment pour d'autres raisons: voilà un mot abstrait, qui tient ses concrets d'une langue morte. Eh bien, dans la mesure où l'abstrait est du concret naturalisé, diaphanéisé –à la fois mièvre et tendu, prétentieux, doctoral– voilà qui convient assez à l'aile des guêpes... («La Guêpe»: I, 340-341).

En este contexto, se podría afirmar que el uso pongeano del término «concreto» se sitúa en el marco de una doctrina acerca del origen del lenguaje, según la cual el acto de nominación primordial habría establecido una relación inmediata entre el significado de las palabras y el objeto nombrado, a partir de la cual el lenguaje habría emprendido un proceso de abstracción progresiva. No obstante, el carácter concreto del significado de las palabras nunca habría desaparecido, sino que únicamente se habría naturalizado, lo cual implica que sería posible regresar a él.

Así, pues, el interés pongeano por los aspectos concretos de la palabra se aproxima a aquello que Gérard Genette denomina como «cratilismo (o mimologismo) secundario», el cual se define como aquella convicción que reconoce el carácter arbitrario y convencional de la lengua, pero que asume igualmente que la lengua puede y debe ser mimética o motivada. Por esta razón, según Genette, el cratilismo o mimologismo secundario corresponde al «deseo casi irresistible que se experimenta por *corregir* de una manera u otra ese error (...) que Mallarmé denomina el "defecto de las lenguas" –y, en consecuencia, por establecer o restablecer en el lenguaje, mediante algún artificio, el estado de la naturaleza que el cratilismo "primario", el de Cratilo, cree ingenuamente que existe o que ya está establecido»²²⁸ (1976: 36).

²²⁸ El cratilismo reconoce, por cierto, diversas variantes orales y escriturales, que incluyen la motivación del significado, del sonido y del dibujo de las palabras (Genette: 1976: 71). A juicio de Genette, en

Se podría afirmar que este aspecto permite comprender que la escritura pongeana se plantee como una tarea por hacer, pues se propone restituir la significación originaria de las palabras, con el objetivo de restablecer una comunicación entre el mundo de objetos y el mundo de las palabras, que habría existido en una época pasada²²⁹.

En «Le Carnet du Bois de pins», en cambio, la «expresión de lo concreto» equivale a una «expresión de lo visible», que se opone al «conocimiento, o la expresión de la idea» (I, 398). En este contexto, aunque Ponge reconozca que «en el límite de perfección de una y otra, deben reunirse», si la expresión de lo concreto consiste en el empleo de «las palabras más precisas para describir el objeto», en cambio, el conocimiento del pinar» consiste en «la deducción de la cualidad propia de este bosque, y su *lección*» (I, 399).

La distinción entre expresión y conocimiento de «Le Carnet du Bois de pins» es importante no solo porque anticipa de alguna manera los dos mecanismos personales de escritura que Ponge expone en la jornada del 31 de enero de 1948 de «My Creative method», sino también porque Ponge retoma explícitamente esta distinción en «Pages Bis, VIII», donde concede a la expresión un papel mayor en su escritura en comparación con el papel concedido al conocimiento.

comparación con la etimología y la mimografía, la escritura pongeana no concede demasiada importancia al aspecto sonoro de las palabras (1976: 378-380).

²²⁹ En este sentido, en comparación con Mallarmé, quien no situaba el modelo de la lengua en el pasado, sino en una lengua extranjera, y que consideraba al verso como el encargado de «rémunérer le défaut des langues» (*Crise du vers...*), la particularidad de la postura pongeana se definiría por dos aspectos fundamentales: por una parte, el modelo de lengua se sitúa efectivamente en un pasado, a veces remoto o incluso mítico, aunque la mayoría de las veces en el pasado más cercano de las raíces latinas del francés; y, por otra, el encargo de restituir a la lengua su significación originaria recae, principalmente, en la escritura entendida como distinta con respecto a la oralidad. Entre muchos otros pasajes de su obra en que se puede apreciar la operación de este «cratilismo (o mimologismo) secundario», ver: «Le monde muet est notre seule patrie» (I, 630-631), *Comment une figue de paroles et pourquoi* (II, 820), y *La Fabrique du pré* (II, 430-431). Ponge también se refiere a ello en una de sus intervenciones en el *Colloque de Cerisy* (Bonnefis, 1977: 35).

Quizás por esta razón, el carácter abstracto que «Le Carnet du Bois de pins» concedía a la expresión de la idea pasa a ser explícitamente en «Pages Bis, VIII» una cualidad de la palabra, como si esta última tuviese dos caras, una abstracta y una concreta, y el «espesor semántico» correspondiera de alguna manera a una combinación de ambas²³⁰:

Seule la littérature (et seule dans la littérature celle de description –par opposition à celle d’explication–: parti pris des choses, dictionnaire phénoménologique, cosmogonie) permet de jouer le grand jeu: de refaire le monde, à tous les sens du mot *refaire*, grâce au caractère à la fois concret et abstrait, intérieur et extérieur du VERBE, grâce à son épaisseur sémantique. Ici Camus et moi nous rejoignons Paulhan. Différence entre expression et connaissance (voir texte de moi à ce sujet dans *Le Carnet du Bois de pins*, in *fine*, –et texte de C. dans sa lettre à moi au sujet du *Parti pris*). À la vérité, expression est plus que connaissance; écrire est plus que connaître; au moins plus que connaître analytiquement: c’est *refaire*. C’est, sinon reproduire la chose: du moins produire *quelque chose*, un objet de plaisir pour l’homme («Pages Bis, VIII»: I, 218-219).

Como se puede apreciar en este pasaje, el interés pongeano por la cualidad de lo concreto conduce directamente a un fortalecimiento de la relación entre el mundo de los objetos y el mundo de las palabras a través de la importancia concedida al espesor semántico de estas últimas.

En este sentido, se podría afirmar que el trabajo sobre el espesor semántico de las palabras es, precisamente, uno de los mecanismos que permite la posibilidad, si no de reproducir el objeto –de acuerdo a una doctrina mimética ingenua–, al menos de producir un objeto, es decir, de considerar la escritura como si ella misma fuese un objeto, con un estatuto semejante al de los objetos exteriores, aunque distinta a ellos porque conserva una cara abstracta. Dicho de otra manera, el adjetivo concreto equivale

²³⁰ Ponge ofrece una suerte de balance de su posición con respecto a lo concreto, que incluye una versión explícita de la oposición entre dicha noción y el carácter abstracto de las ideas, y la posibilidad de su reunión, en «Seconde Méditation nocturne» (II, 1189-1190). Por otra parte, el problema de la necesidad de conservar el equilibrio entre los aspectos abstractos y concretos de la palabra aparece explícitamente «Braque ou un méditatif à l’œuvre» (II, 712-713, 716-717).

en este contexto a afirmar la existencia material del objeto literario en el mundo en contraposición a su existencia en el plano abstracto de las ideas.

En «Seconde méditation nocturne», la expresión «espesor semántico» desempeña, precisamente, esta función, pues constituye una *dimensión* de la palabra en el mismo sentido en que se afirma que los objetos del mundo exterior poseen tres dimensiones. Por otra parte, cabe destacar que este pasaje de «Seconde méditation nocturne» anticipa la fórmula «PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS» que aparece en las anotaciones de la jornada del 29 de diciembre de 1947 de «My Creative method» y que, como tuvimos la oportunidad de indicar, ofrece una suerte de síntesis de las reflexiones pongeanas desarrolladas a partir de la jornada del 27 de diciembre de este último texto.

Le parti pris des choses vient d'une découverte: le parti qu'on peut tirer des choses avec un peu d'attention. Mais F.P. a fait une autre découverte, au moins aussi importante: le parti pris qu'on peut tirer des mots, avec (également) un peu d'attention seulement. Nous pourrions appeler cela: *L'Usage de la parole* (mais c'est déjà pris). Et d'ailleurs que sont les mots, sinon des choses? N'ont-ils pas plusieurs dimensions, *à cause de leur épaisseur sémantique*? Ne sont-ils pas irréductibles? C'est un monde concret pour en exprimer un autre («Seconde méditation nocturne»: I, 1187).

El carácter concreto de la palabra, en consecuencia, es aquello que permite considerar el objeto literario como un objeto más del mundo de los objetos propiamente tales, aunque Ponge profundice aquí el carácter irreductible de ambos tipos de objetos, en un aspecto que Ponge desarrolla ampliamente en algunos textos posteriores.

4.5 La significación de las palabras y las tres dimensiones de los objetos literarios.

A contar de la década de 1950, el carácter concreto concedido a la significación no solo es un elemento que hace posible la comparación entre el mundo de los objetos

exteriores y el mundo de los objetos literarios. También es aquello que marca decididamente la diferencia entre esos dos mundos, a partir de la cual se desprende la superioridad de la palabra con respecto a los objetos del mundo exterior, tal como Ponge afirma en la jornada del 28 de diciembre de 1947 de «My Creative method».

En este contexto, la significación constituye el aspecto más importante de la palabra –aquello que define al hombre, precisamente, como *animal à paroles* («La Pratique de la littérature», I, 677)–, a la vez que aquello que fundamenta, a la manera de un *paragone*, la diferencia y la superioridad de la literatura en comparación con las artes restantes.

Este es el caso de textos como «Le Murmure (condition et destin de l'artiste)» (1950), de «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique» (1953), y de «La Pratique de la littérature» (1956), todos ellos publicados, al igual que los textos de Argelia, en *Méthodes* (1961). También es el caso de *Pour un Malherbe* (1951-1957), publicado en 1965, y de la posición que Ponge expresa en sus *Entretiens avec Philippe Sollers* (1967).

Recordemos que en un pasaje de «Le Murmure (condition et destin de l'artiste)», que ya hemos citado en parte, la sensibilidad del artista con respecto al funcionamiento del mundo se traduce en la búsqueda de una escritura que se adecue a ese funcionamiento, como si el funcionamiento de esta última pudiese incidir de alguna manera en el funcionamiento del primero, y el artista fuese un relojero y el mundo un engranaje que pudiese ser reparado. Aquello que permite esta comparación consiste, por cierto, en que tanto el mundo de los objetos como el mundo de los textos está compuesto por una materia que es preciso manipular.

Sin embargo, Ponge introduce a partir de esta semejanza una diferencia fundamental entre ambos ámbitos, pues la materia que pertenece al mundo de los

objetos es una materia no expresiva, mientras que la materia que pertenece al mundo de los textos es una materia expresiva, es decir, que posee un significado que es anterior a su uso por parte de los hablantes y que, en consecuencia, se ofrece al artista como una dificultad a vencer.

L'œuvre d'art prend toute sa vertu à la fois de sa ressemblance et de sa différence avec les objets naturels. D'où lui vient cette ressemblance? De ce qu'elle est faite aussi d'une matière. Mais sa différence? D'une matière expressive, ou rendue expressive à cette occasion. Expressive, qu'est-ce à dire? Qu'elle allume l'intelligence (mais elle doit l'éteindre aussitôt). Mais quels sont les matériaux expressifs? Ceux qui signifient déjà quelque chose: les langages. Il s'agit seulement de faire qu'ils ne signifient plus tellement qu'ils ne FONCTIONNENT («Le Murmure (condition et destin de l'artiste)»: I, 628)

En «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique», en cambio, Ponge inicia su argumentación reafirmando una vez más que aquello que lo obliga a escribir es «la emoción que procura el mutismo de las cosas que nos rodean» (I, 646). A este mundo pertenecen también, como sabemos, los hombres que, en cuanto hacen uso de una palabra que *no dice nada*, se sitúan en el mismo ámbito de esos objetos exteriores.

En este contexto, Ponge introduce el argumento de que la totalidad de lo existente –incluidos los hombres– puede ser considerada como una escritura *no significativa*, esto es, como una escritura en cuya base no existe ningún sistema de referencias –ninguna economía– entre un término que designa y otro que es designado:

Ainsi en un sens pourrait-on dire que la nature entière, y compris les hommes, est une écriture d'un certain genre, une écriture *non significative*, parce qu'elle ne se réfère à aucun système de signification, du fait qu'il s'agit d'un univers infini, à proprement parler *immense*, sans limites. Tandis que: qu'est-ce un langage? Sinon un univers, comme l'autre, mais un univers *fini* qui comporte moins d'objets que l'autre. (Voyez le langage des mots: 20000, 3000 mots, il est *tout entier* dans le dictionnaire). Si bien que chacun des objets de cet univers –du fait même que ces objets sont en quantité limitée par rapport aux objets naturels– si bien donc que chacun des objets de ce monde, c'est-à-dire chaque mot, doit forcément être un *signe* pour *plusieurs des objets du monde*. Il s'agit d'un système *signifiant*. Maintenant, cela est valable pour tous les langages... Mais quelle est la particularité du langage qu'emploient les écrivains, les poètes (non plus les musiciens, les peintres ou les architectes ou les mathématiciens)? Eh bien,

c'est que leur langage: *la parole*, est fait de *sons significatifs*, et qu'on leur a dès longtemps trouvé une notation, laquelle est l'*écriture*. Si bien qu'il s'agit là d'objets très particuliers, particulièrement émouvants: puisque à chaque syllabe correspond un son, celui qui sort de la bouche ou de la gorge des hommes pour *exprimer* leurs sentiments intimes –et non seulement pour *nommer* les objets extérieurs... etc. ... Si bien qu'il suffit peut-être de *nommer* quoi que ce soit –d'une certaine manière– pour *exprimer* tout de l'homme... («Réponse à une enquête...»: I, 647-648).

Como se puede apreciar aquí, la noción de escritura no significativa no implica en modo alguno que Ponge proponga que su propia escritura sea una escritura no significativa –bastaría con recordar la importancia esencial que tiene la comunicación en su proyecto de escritura–. Tal como afirma Bernard Vouilloux, «la escritura no significativa que está implicada en las cosas y en los seres, en la naturaleza, es el *ejemplo* de la escritura significativa –la escritura propiamente dicha– por la cual el hombre, "producto textual" de la escritura material, se expresa nombrando» (1998: 177).

En otras palabras, como decimos, se podría afirmar que el *ejemplo* ofrecido por la escritura no significativa desempeña una función triple. Por una parte, permite aproximar la escritura *propiamente dicha* a la evidencia de los objetos del mundo exterior mediante la atención prestada a sus aspectos concretos o materiales. Por otra parte, permite comparar el medio de expresión de la escritura con el medio de expresión de otras artes que carecen de significación lingüística y cuyo estatuto, en consecuencia, es más decididamente material u objetual (música, arquitectura, pintura). Y, finalmente, permite identificar el rasgo que distingue a esa escritura propiamente dicha con respecto a esos mismos objetos y con respecto a las artes restantes, a saber, precisamente, su significación.

De aquí que la noción de escritura no significativa no solo comporte en la práctica el asumir la significación de las palabras como una dimensión más de la

materia sobre la cual ha de trabajar el poeta, sino que, a la vez, revela que la significación constituye la dimensión más importante de la palabra²³¹.

«La pratique de la littérature» probablemente sea el texto donde la reflexión pongeana acerca del carácter concreto de las palabras alcanza su versión más completa.

El primer pasaje que citamos a continuación es aquel que se sitúa inmediatamente antes de aquel otro que ya hemos citado a propósito de la relación entre la imagen del pote sucio de pintura y la posición pongeana con respecto a los lugares comunes del lenguaje. Esto permite comprender mejor por qué Ponge entiende la palabra como el medio de expresión adecuado para quienes tienen el gusto por la dificultad.

En este contexto, Ponge se refiere específicamente a la dimensión de la significación en el marco de la superioridad de la palabra con respecto a las artes restantes:

Mais ce n'est qu'une chose, la signification. C'est une chose très importante, c'est ce qui fait la supériorité (que tous les artistes des autres techniques m'excusent), c'est ce qui fait la supériorité de la parole et de la poésie, considérée comme l'art de la parole, non pas la poésie de la chansonnette, mais la poésie-art de la parole, et la parole est une chose plus grave, plus importante à cause de cela justement. La musique, c'est très bien, c'est très important, moi-même j'ai beaucoup aimé la musique et j'en ai beaucoup fait, quand j'étais jeune, c'était avec vos musiciens que j'ai connu mes premières émotions esthétiques. Il s'agit là de sons, mais ce ne sont pas des sons significatifs. Les musiciens me diront: "Pardon, ils sont significatifs". Mais je m'excuse. Le moyen de communication naturel de l'homme, malgré tout ce sont plutôt des mots. On a commencé peut-être par

²³¹ En este sentido, como apunta Bernard Vouilloux, la significación es precisamente aquello que constituye el mérito y la condena del arte de la palabra: «ce qui fonde la "supériorité" relative de l'écriture sur la peinture est aussi ce qui en rend l'exercice plus périlleux, dans la mesure où, d'abord, l'écrivain doit travailler à même un matériau usagé et où, ensuite, il se trouve exposé à une double tentation. Son matériau est usagé: il lui faut "employer ces expressions qui sont souillées par un usage immémorial, souillées et épaissies et rendues plus lourdes, plus graves, plus difficiles à manier". De la matérialité sémantique "comme objet du monde verbal" doit en effet être distinguée la "signification abstraite, courante" des mots, qui n'est que le conglomerat *patheux* des idées et des sentiments reçus par l'usage. (...) Cela étant, l'écrivain sera tenté de donner la préséance tantôt à la face intelligible du langage (l'idée, ou plutôt les idées), et c'est la tentation de la littérature engagée (entendons idéologique), tantôt à sa face sensible (visuelle, sonore), et c'est la tentation inverse et complémentaire de l'art pour l'art. (...) Dans (...) "E. de Kermadec", (...) il conjoint de même ce qu'il appelle cette fois "la damnation et le mérite" des lignes d'écriture, "qui est de devoir affronter directement les significations"» (Vouilloux, 1998: 74)

siffler, par appeler ou répondre en chantant ou en sifflant. Très bien pour les oiseaux. Les hommes parlent. C'est un fait. Il faut être positif, non? Les hommes sont des animaux à paroles. Ceci, non pour vouloir dire que les musiciens sont des oiseaux. Mais je veux qu'on comprenne pourquoi, quand on a l'esprit un peu exigeant ou seulement positif, quand on aime la difficulté, on choisit plutôt la parole comme moyen d'expression («La pratique de la littérature»: I, 676-677)

En este pasaje, Ponge comienza exponiendo la necesidad de reunir la sensibilidad con respecto al mundo de los objetos exteriores y la sensibilidad con respecto al mundo de los objetos literarios en cuanto requisito para la creación artística. La referencia a la «presencia de las cosas», a la cualidad «concreta» de ambos mundos, y la importancia concedida al «medio de expresión» hace que esta reflexión parezca muy próxima a aquella que encontramos en la jornada del 28 de diciembre de 1947 de «My Creative method»:

Ce sentiment de la présence des choses, cette sensibilité au monde muet, moi je croyais, quand j'étais enfant, que tout le monde l'avait, avait cette sensibilité, et je trouvais, dans certains textes de certains poètes français ou étrangers, cette sensibilité. (...) Alors, ça, c'est une attitude qui est une des attitudes de "Parti pris des Choses". Cette sensibilité aux choses comme telles, si vous voulez. (...) Ainsi, il y a cette sensibilité au monde extérieur. Et puis il y a une autre sensibilité à un autre monde, entièrement concret également, bizarrement concret, mais concret, qui est le langage, les mots. Je crois qu'il faut les deux sensibilités pour être un artiste. C'est-à-dire avoir la sensibilité au monde et avoir la sensibilité à son moyen d'expression («La pratique de la littérature»: I, 674-675).

La razón que permite plantear la posibilidad de considerar el mundo de los objetos literarios como un mundo igualmente concreto que el mundo de los objetos exteriores consiste en que las palabras poseen tres dimensiones al igual que esos objetos exteriores. Esas tres dimensiones de la palabra son la significación, el sonido y la visualidad: «Les mots c'est bizarrement concret, parce que, si vous pensez... en même temps ils ont, mettons, deux dimensions, pour l'œil et pour l'oreille, et peut-être la

troisième c'est quelque chose comme leur signification»²³² («La pratique de la littérature»: I, 676).

La dimensión que corresponde a la significación aparece asociada desde un comienzo a lo que podríamos denominar una semántica diacrónica, es decir, a la serie cambiante de los significados de las palabras en aquellas lenguas cuyo origen, según Ponge, se puede rastrear en otras lenguas más antiguas, y que ha cuajado en el uso de los grandes escritores y en los diccionarios.

Les mots sont un monde concret, aussi dense, aussi existant que le monde extérieur. Pourquoi? Parce que tous les mots de toutes les langues et surtout des langues qui ont une littérature, comme l'allemande, la française et qui ont aussi –comme dirai-je? qui viennent d'autres langues qui ont déjà eu des monuments, comme le latin, ces mots, chaque mot, c'est une colonne du dictionnaire, c'est une chose qui a une extension, même dans l'espace, dans le dictionnaire, mais c'est aussi une chose qui a une histoire, qui a changé de sens, qui a une, deux, trois, quatre, cinq, six significations («La pratique de la littérature»: I, 675).

Según este pasaje, el carácter concreto que Ponge concede a la significación surge a partir de la cualidad de la *extensión*, la cual asume dos significados distintos. Por una parte, las lenguas tienen una extensión temporal –las lenguas son «algo que tiene una historia»– que apunta, precisamente, a la serie cambiante de significados de una misma palabra y, por otra, las lenguas tienen una extensión espacial –las lenguas son «monumentos»–, lo cual se refleja en la disposición gráfica de las palabras sobre la superficie de la página. En este sentido, se podría afirmar que el carácter concreto de la dimensión semántica de las palabras se desplaza desde ya, o al mismo tiempo, hacia el carácter concreto de su dimensión visual.

Sin embargo, cuando Ponge se refiere a la dimensión visual de las palabras no solo apunta a su puesta en página, como parece sugerir la cita anterior, sino que también a la forma particular de las letras, o más propiamente, a su figura: «Parce que un mot,

²³² El mismo argumento se encuentra en *Pour un Malherbe* (II, 73).

comment dirais-je? Pour l'œil, c'est un personnage d'un centimètre ou de trois millimètres et demi, avec un point sur l'i ou un accent...; un personnage, enfin un petit ver, un petit ver, et avec aussi, un regard» («La pratique de la littérature»: I, 676).

Esta «sensibilidad al aspecto visual de la palabra» está ligada directamente a la transformación que ha experimentado la palabra en el tránsito desde una producción y una recepción auditivas hacia una producción y una recepción visuales, en el que los medios de reproducción técnica, los procesos de alfabetización y la proliferación de mensajes escritos en el contexto de la vida cotidiana, que caracterizan a la modernidad, desempeñan un papel fundamental.

Por esta razón, quizás, la reflexión pongeana acerca de la dimensión visual de las palabras se entremezcla en este pasaje con la reflexión acerca de la dimensión sonora de las mismas, tal como se puede apreciar en la referencia a la radio y a la imprenta, y a la existencia en el francés escrito de letras que no se pronuncian en la lectura, es decir, de letras cuya percepción es exclusivamente visual y no auditiva.

No obstante, según este mismo pasaje, existiría una diferencia fundamental entre la dimensión visual y la dimensión sonora de las palabras, porque si esta última es una cualidad que caracteriza a la palabra desde la época en que la poesía se cantaba y no se leía y, en este sentido, la aparición de la radio solo reafirma o conserva esa condición, en cambio, la aparición de la imprenta concede una importancia decisiva a la dimensión visual de la palabra, como si esta última dimensión fuese aquella que determina propiamente el uso moderno de la palabra²³³.

Quand on est sensible, on est sensible à cela, malgré tout, et il a aussi une existence sonore. On le sait beaucoup mieux depuis la radio. Mais on le savait quand la poésie était chantée, on ne lisait beaucoup, c'est juste.

²³³ Ponge desarrolla extensamente la dimensión visual de las palabras en «Proclamation et petit four» (I, 641), también publicado en *Méthodes*, donde a la reflexión acerca del tránsito desde una producción y una recepción auditivas hacia una producción y una recepción visuales de la palabra se agrega, al interior de esta dimensión visual, una reflexión acerca del tránsito desde una producción y una recepción manuscritas hacia una producción y una recepción técnicas (I, 641-643).

Actuellement, dans une langue comme le français (je suppose que pour l'allemand c'est la même chose) depuis que l'imprimerie a diffusé la littérature, pas seulement la littérature, aussi les journaux, les affiches ont rendu très public cela... Il y a encore les recoupements (ou coupes mentales?) qui reviennent à cause de la radio... Enfin les mots sont des choses sonores, mais il y a très sensiblement la vision du mot et beaucoup plus importante qu'avant Gutenberg. Certainement, avant Gutenberg, la sensibilité au côté visuel du mot était réservée à quelques-uns. Actuellement, les gens écrivent proprement, même une langue comme le français, où la moitié des lettres n'est pas prononcée. Il y a donc certainement, même dans le grand public, dans la foule, une sensibilité visuelle. («La pratique de la littérature»: I, 676)

La reflexión pongeana acerca de las tres dimensiones de la palabra tiene como objetivo explícito establecer una homología entre el mundo de los objetos literarios y el mundo de los objetos exteriores.

En este sentido, puede considerarse que dicha reflexión se revela como el corolario del desplazamiento de las cualidades de los objetos del mundo exterior hacia la expresión verbal que, desde la perspectiva de «My Creative method», se inicia a contar de la segunda entrada de la jornada del 27 de diciembre, y que se completa en las anotaciones de la jornada del día siguiente.

Aunque el recorrido que hemos ofrecido demuestra que el interés pongeano por los aspectos concretos de la palabra se puede rastrear desde mucho antes, la afinidad entre la reflexión de «La Pratique de la littérature» y aquella de «My Creative method» es patente.

La afinidad más inmediata consiste en que, para ilustrar su argumento acerca de las tres dimensiones de la palabra, Ponge recurre a una misma anécdota en ambos textos. Dicha anécdota narra las circunstancias en que Pablo Picasso le habría expuesto a Ponge su opinión acerca de su escritura.

La versión de «La Pratique de la littérature» es comparativamente más extensa y detallada, y se sitúa al final del texto, como una suerte de conclusión:

Je me rappelle que Picasso –(beaucoup de critiques ont parlé de mes textes, etc., et très bien et d’une façon très intéressante mais Picasso est un être un peu exceptionnel)– en trois mots, dans le coin d’une fenêtre, un jour chez des gens ou un cocktail, je ne sais pas, il m’a dit: "Vous, vos mots, c’est comme des petits pions, vous savez, des petites statuettes, ils tournent et ils ont plusieurs faces chaque mot, et ils s’éclairent les uns les autres". C’est un peu ce que je vous ai dit sur le côté concret et à trois dimensions des mots. Picasso l’a senti comme ça. Il m’a dit seulement ça. Et je cite cette parole parce qu’elle est juste²³⁴. («La Pratique de la littérature»: I, 684)

Es importante destacar el hecho de que Ponge haya elegido concluir un texto como «La Pratique de la littérature» con el relato de esta anécdota, pues, elige conscientemente la opinión de Picasso, es decir, la opinión de un artista plástico o visual. Pero, en seguida, es importante destacar que la reflexión en torno a las tres dimensiones de la palabra conduce a una consideración de estas últimas que no solo las aproxima al carácter concreto de las artes plásticas o visuales, sino que, más específicamente, al carácter concreto de la escultura que constituye, probablemente, la más material de todas las artes, vale decir, aquella cuyo estatuto de objeto tridimensional –palpable– resulta más *evidente*.

4.6 La comunicación entre el mundo de los objetos y el mundo de las palabras.

Como hemos indicado, la reflexión pongeana acerca de las tres dimensiones de la palabra tiene como objetivo explícito establecer una homología entre el mundo de los objetos literarios y el mundo de los objetos exteriores. No obstante, una vez que ha

²³⁴ La versión de «My Creative method» aparece en las anotaciones de la jornada del 31 de enero de 1948: «Aucun mot n’est employé qui ne soit considéré aussitôt comme une personne. Que l’éclairage qu’il porte avec lui ne soit utilisé; et l’ombre aussi qu’il porte. Lorsque j’admets un mot à la sortie, lorsque je fais sortir un mot, aussitôt je dois le traiter non comme un élément quelconque, un bout de bois, un fragment de puzzle, mais comme un pion ou une figure, une personne à trois dimensions, etc., et je ne peux en jouer exactement à ma guise. (Cf. la phrase de Picasso sur ma poésie). Chaque mot s’impose à moi (et au poème) dans toute son épaisseur, avec toutes les associations d’idées qu’il comporte (qu’il comporterait s’il était seul, sur fond ombre). Et cependant, il faut le franchir...» («My Creative method»: I, 531).

establecido la posibilidad de una identificación entre ambos mundos, Ponge plantea a continuación la diferencia que existe entre ambos.

Este argumento se puede apreciar tanto en «My Creative method» como en «La Pratique de la littérature». En este sentido, en comparación con «My Creative method», donde los objetos literarios han de ser, a juicio de Ponge, «más conmovedores [*touchants*], si es posible, que los objetos naturales, porque humanos; más decisivos, más capaces de lograr la aprobación» (I, 520), «La Pratique de la littérature» se ofrece, una vez más, como una reflexión ampliada.

Quand je dis que nous devons utiliser ce monde des mots, pour exprimer notre sensibilité au monde extérieur, je pense, je ne sais pas si j'ai tort, et c'est en ça que je crois que je ne suis pas mystique, en tous cas je pense que ces deux mondes sont étanches, c'est-à-dire sans passage de l'un à l'autre. On ne peut pas passer. Il y a le monde des objets et des hommes, qui pour la plupart eux aussi, son muets. Parce qu'ils remuent le vieux pot, mais ils ne disent rien. Ils ne disent que les lieux communs. Il y a donc d'une part ce monde extérieur, d'autre part le monde du langage, qui est un monde entièrement distinct, entièrement distinct, sauf qu'il y a le dictionnaire, qui fait partie du monde extérieur, naturellement. Mais les objets de ce genre sont d'un monde étrange, distinct du monde extérieur. On ne peut passer de l'un à l'autre («La Pratique de la littérature»: I, 677-678).

El argumento principal de este pasaje es la diferencia que existe entre aquello que Ponge denomina el «mundo de los objetos y de los hombres», que corresponde al mundo exterior, y el «el mundo del lenguaje». Ambos mundos son «estancos», «sin paso del uno al otro», «distintos», «extraños».

En este sentido, se podría pensar que precisamente cuando el argumento pongeano de las tres dimensiones parece establecer la posibilidad de un tránsito entre el mundo exterior y el mundo del lenguaje, el argumento de los compartimentos estancos termina por negar esa posibilidad.

Y, no obstante, la posibilidad de establecer un tránsito entre los compartimentos estancos conformados por el mundo exterior y por el mundo del lenguaje se ve confirmada en el mismo texto de «La Pratique de la littérature». Pues ¿qué otra cosa

puede significar que Ponge afirme que los sonidos significativos que, según el pasaje anterior de «La Pratique de la littérature», corren el riesgo de remover simplemente el viejo pote de los lugares comunes del lenguaje, puedan ahora imitar –si se disponen de cierta manera– la *vida* de los objetos del mundo exterior?²³⁵

Recordemos que Ponge ya había negado esta posibilidad en las anotaciones del 28 de diciembre de 1947 de «My Creative method», donde sustituía la cualidad de la vida por la capacidad de los objetos literarios para oponerse y objetarse al espíritu de las generaciones (I, 520). Asimismo, ya nos habíamos encontrado con una reflexión similar cuando comentamos la «estética objetiva» a propósito de «Berges de la Loire» y de «L'Éillet», cuya operación consistía, a juicio de Bernard Veck y Jean-Marie Gleize, en un «ensamblaje de las palabras en vistas al reconocimiento del objeto» (en Ponge, 1999: I, 1031).

Tal como en aquella ocasión, aquí el reconocimiento del carácter irreductible del objeto con respecto a su expresión verbal, no implica que la escritura abandone su aspiración de establecer una comunicación entre las palabras y las cosas mediante la búsqueda de aquello que Ponge denomina en «Berges de la Loire» como «una rectificación continua de mi expresión» (I, 338) y en «Réflexions en lisant l'Essai sur l'absurde» como un «éxito relativo de expresión» (I, 207).

Dada su importancia, es preciso citar el pasaje completo:

Il faut que les compositions que vous ne pouvez faire qu'à l'aide de ces sons significatifs, de ces mots, de ces verbes, soient arrangées de telle façon qu'elles imitent la vie des objets du monde extérieur. Imitent, c'est-à-dire qu'elles aient au moins une complexité et une présence égales. Une

²³⁵ Aunque Ponge no menciona la palabra «evidencia» en «La Pratique de la littérature» es indudable que esta apelación a la vida se asemeja mucho a la «vivacidad» que suele aparecer como cualidad de la evidencia en las definiciones tradicionales de dicho término. Algo parecido ocurre en otro pasaje de este texto, hacia el final, inmediatamente antes del relato de la anécdota de Picasso, cuando Ponge ofrece una definición de aquello que, a su juicio, es la poesía: «C'est seulement la vérité qui est belle, naturellement. Et personne ne l'a dite, personne n'enlève la peau des choses. Il faut trouver la chose vive. La difficulté, c'est que les mots sont tellement poussiéreux, *il faut leur redonner cette vivacité* et il est possible de le faire en ayant la sensibilité aux mots et en aimant ses personnages» («La pratique de la littérature»: I, 684). Las itálicas son nuestras.

épaisseur égale. Vous comprenez ce que je veux dire. On ne peut pas entièrement, on ne peut rien faire passer d'un monde à l'autre, mais il faut, pour qu'un texte, quel qu'il soit, puisse avoir la prétention de rendre compte d'un objet du monde extérieur, il faut au moins qu'il atteigne, lui, à la réalité dans son propre monde, dans le monde des textes, qu'il ait une réalité dans le monde des textes. C'est-à-dire qu'il existe dans le monde des textes, qu'il y prenne une valeur de personne, vous comprenez, nous employons ce mot seulement pour les hommes, mais vous comprenez ce que je veux dire. C'est-à-dire que ça soit un complexe de qualités aussi existant que celui que l'objet présente. Il me paraît très important que les artistes se rendent compte de cela. S'ils croient qu'ils peuvent passer très facilement d'une monde à l'autre, alors c'est à ce moment-là qu'ils disent: "Ah, j'aime les chevaux! Ah que je voudrais entrer dans la pomme!" et tout ça. Il n'est pas question de ça. Il est question d'en faire un texte, qui ressemble à une pomme, c'est-à-dire qui aura autant de réalité qu'une pomme. Mais dans son genre. C'est un texte fait avec des mots. Et ce n'est pas parce que je dirai "j'aime la pomme", que je rendrai compte de la pomme. J'en aurai beaucoup plus rendu compte, si j'ai fait un texte qui ait une réalité dans le monde des textes, un peu égale à celle de la pomme dans le monde des objets. («La Pratique de la littérature»: I, 678)

La afinidad entre este pasaje de «La Pratique de la littérature» y «My Creative method» se puede observar en que Ponge utiliza el mismo léxico en ambos textos para referirse a la relación entre el mundo de los objetos literarios y el mundo de los objetos exteriores: «vida», «complejidad», «presencia», «espesor», «realidad», «existencia», son las cualidades de unos objetos literarios que tienen la pretensión de dar cuenta de un objeto del mundo exterior.

Comentario aparte merece el hecho de que, según este pasaje, los objetos literarios han de adquirir el *valor de persona*, porque remite directamente a la anécdota que Ponge ofrece acerca del carácter concreto de las palabras, así como también el hecho de que Ponge insista en que los objetos literarios están hechos de palabras, porque remite directamente al inicio de «My Creative method».

En este sentido, la diferencia entre este pasaje de «La Pratique de la littérature» y los otros textos pongeanos que hemos mencionado reside en que Ponge introduce aquí un argumento que implica un desplazamiento en la comprensión de la homología que existe entre los objetos del mundo exterior y los objetos literarios. La razón de ello

consiste en que esa homología no establece ahora una relación entre dos elementos (objeto y texto), sino que una relación entre cuatro términos (los objetos, el mundo de los objetos, los textos y el mundo de los textos), de modo que los objetos son al mundo de los objetos aquello que los textos son al mundo de los textos. Es decir, en términos semióticos, la relación entre los objetos y los textos no sería icónica, sino diagramática, basada en la semejanza de las relaciones que se producen entre dos ámbitos distintos.

Ponge formula por primera vez este argumento en dos pasajes casi idénticos de *Pour un Malherbe*, ambos redactados en 1951, donde plantea el problema acerca de si su escritura debe seguir la norma que ofrecen los grandes autores y artistas del pasado (Malherbe, por cierto, en primer lugar, pero también Cézanne), o bien, si debe seguir la norma impuesta por su sensibilidad con respecto al mutismo de los objetos del mundo exterior.

La disyuntiva no se plantea tanto en términos de originalidad –o, si lo hace, se trata de una originalidad ligada al deseo de mantenerse fiel tanto a la propia expresión como a la expresión del objeto–, como en términos de la distinción entre las leyes que rigen el mundo de los objetos y las leyes que rigen el mundo de los textos.

En este sentido, la fidelidad a la ley que rige el mundo de los textos es aquella que permite sortear el peligro del «espíritu absoluto» entendido como una comunicación inmediata entre texto y objeto, y que aquí se traduce, elocuentemente, en la consciencia de que el objeto literario es una *representación estética* distinta al objeto del mundo exterior.

À partir du monde muet, quand on est doué de respect à l'égard du moindre de ses objets, la *forme* même de celui-ci, ou l'unité indivisible de l'émotion qu'on en reçoit, peut rendre inutile toute autre norme, et vous infliger suffisamment sa rigueur. Mais il y a là un danger. Celui de l'esprit absolu. Celui d'oublier que la représentation esthétique d'un objet ou d'un sentiment du monde extérieur se fait positivement dans un autre monde, avec d'autres éléments, dans une autre matière. Concernant la littérature, elle se fait dans la matière verbale. Il est absurde, sans doute, à la limite, de

vouloir soumettre une matière d'un tel ordre aux lois d'une matière toute différente. Cela peut conduire à l'aphasie. Pour qu'un texte, ai-je dit une fois et l'on me pardonnera de croire devoir ici le redire – pour qu'un texte puisse, d'aucune manière, prétendre rendre compte d'une réalité du monde de l'étendue (ou du temps), enfin du monde extérieur, il faut qu'il atteigne d'abord à la réalité dans son propre monde, le monde des textes, lequel connaît d'autres lois. Lois dont certains chefs-œuvre anciens seuls peuvent donner idée²³⁶ (*Pour un Malherbe*: II, 28-29)

De acuerdo a este pasaje, la tensión entre el estatuto representacional y no-representacional del objeto literario parece haberse resuelto en favor del primero. La literatura –o la poesía– es la representación estética de un objeto o de un sentimiento (la representación de un «objeto concreto», también dice Ponge), cuya realidad pertenece a un mundo que es distinto al mundo de las palabras, porque cada uno de esos mundos se rige por sus propias leyes.

No obstante, pese a que este argumento se ofrece como la versión más completa de la homología entre el mundo de los objetos exteriores y el mundo de los objetos literarios y, en cuanto tal, ofrece una salida ante la perspectiva escandalosa de identificar literalmente texto y objeto, todo sugiere que el interés de la escritura pongeana se sitúa precisamente en esa tensión –en ese temblor– que consiste en plantearse ella misma como representación de la realidad y como objeto material cuya presencia forma parte de esa misma realidad.

Esta tensión se puede apreciar muy bien cuando se lee, por ejemplo, el texto de la tercera entrevista con Philippe Sollers, donde Ponge plantea la misma homología de cuatro términos que aparece en *Pour un Malherbe* y en «La Pratique de la littérature» y, no obstante, se detiene en precisar explícitamente que el objeto literario no *representa* un objeto del mundo exterior, sino que *presenta* en el mundo verbal algo homólogo a un objeto del mundo exterior.

²³⁶ Ver también el otro pasaje de *Pour un Malherbe* donde Ponge plantea este mismo argumento (II, 37).

Très souvent, j'ai affirmé que rien ne pouvait être fait de bon, en matière d'écriture, comme aussi bien en matière de peinture ou de musique, enfin en tout autre *art* de ce genre, si la sensibilité au mode d'expression choisi (en l'espèce, pour les écrivains, la langue, les mots) n'était pas au moins égale à la sensibilité au monde extérieur. (...) Cette sensibilité aux éléments matériels, à la matière première est affirmé dans un texte qui s'appelle "L' Introduction au Galet" où je m'écrie, de façon quasi lyrique: "O ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendue par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots!". Il y aurait à revenir sur l'expression "rendue", parce que je pense qu'il s'agit de deux mondes absolument différents. Il ne s'agit pas de "rendre", de "représenter" le monde physique, si vous voulez, mais de *présenter* dans le monde verbal quelque chose d'homologue, étant bien entendu qu'on ne peut faire quelque chose de bon, dans le monde verbal, que si l'on est sensible à ce pire monde verbal. (Ponge en Sollers, 1970: 47-48)

Aunque decisiva, la diferencia entre estas versiones constituye, ciertamente, un detalle. No obstante, desde nuestro punto de vista, este aspecto es importante, porque la escritura pongeana vuelve una y otra vez sobre este punto, intentando resolver el abismo que se abre entre las palabras y las cosas, o al menos, buscando un equilibrio ante la diferencia que existe entre ambas realidades. Un equilibrio precario, por cierto, oscilante, que no se guía siempre por los mismos criterios, o que se guía por criterios siempre relativos, o mejor, como hemos indicado, que se guía por la convicción del carácter siempre relativo de la expresión.

La pista de esa tensión se puede rastrear en muchos otros textos pongeanos. Una de sus expresiones –la más sintética– se encuentra en la interrogación con que termina una frase de *Pour un Malherbe*: «D'ailleurs, j'ai toujours balancé entre le désir d'assujétir la parole aux choses (cf. *Berges de la Loire*) et l'envie de leur trouver équivalents verbaux (?). Jamais pourrai-je sortir de là?» (II, 56).

Otra expresión –más extensa– se encuentra en una de las tantas variantes del mismo pasaje de *Comment une figue de paroles et pourquoi* donde Ponge se asoma a la perspectiva de identificar texto y objeto.

En dicho pasaje, luego de declarar que los objetos del mundo exterior están completamente fuera del alcance del texto, al cual solo le resta afirmar su autonomía

afirmandose él mismo como objeto verbal –de modo que el objeto original queda abandonado al ámbito de la existencia, un paraíso perdido al que la palabra no tiene acceso–, Ponge introduce poco a poco una esperanza muy íntima, pegada al cuerpo, que no por insensata se abandona, y que queda suspendida en una nueva interrogación acerca de la existencia de una comunicación entre el mundo de los objetos y el mundo de las palabras.

Une figue de parole, pourquoi? Pour tenter d'en finir avec une conclusion escandaleuse. Pour rejeter définitivement la véritable figue dans le paradis de l'existence, ce paradis par définition perdu. (...) La littérature, pourquoi? Parce que j'ai l'espoir, insensée peut-être (*un seul espoir*, mais chevillé au corps), que le pire soit l'ennemi du mal. (...) Que veux-je dire par là? Pour qu'il n'y ait plus possibilité de se tromper (+ ou - volontairement) et de croire ou laisser croire qu'on puisse passer d'un monde à l'autre (du monde extérieur au monde de paroles) qu'il y ait communication d'un monde à l'autre... (Et pourtant, il est bien évident qu'*il y a* communication. Mais alors, laquelle?)²³⁷ (*Comment une figue de paroles et pourquoi*: II, 834-835).

Aquello que hemos denominado como la tensión entre el estatuto representacional y no-representacional del objeto literario revela, desde nuestro punto de vista, el deseo por parte de la escritura pongeana por proporcionar al lector una percepción inmediata de un objeto del mundo exterior. De aquí surge, como hemos visto, su interés por los aspectos concretos del lenguaje.

Pero entre esos aspectos, además de la dimensión visual y de la dimensión auditiva, se encuentra la dimensión semántica, que no se presta particularmente como las otras dimensiones para dar cuenta del carácter concreto de los objetos del mundo exterior, sino que al contrario, en cuanto dimensión abstracta o inteligible, muestra una tendencia a convertirse en idea o en ideología.

No obstante, la escritura pongeana encuentra en el ejemplo de los pintores una manera de compensar esa situación, que consiste en considerar la significación de las

²³⁷ La secuencia siguiente introduce una variante con respecto al ataque de este pasaje, pues sustituye «conclusion» por «confusion»: «Une figue de paroles, pourquoi? Pour en finir avec une confusion scandaleuse. Pour rejeter la véritable figue dans le paradis de l'existence, ce paradis pour nous définitivement perdu» (II: 835).

palabras como una materia dada, sucia, utilizada y reutilizada, sobre la cual es preciso trabajar y que se ofrece como una dificultad a vencer. La (auto)imposición de esa dificultad es aquello que concede una superioridad al arte de la palabra por sobre las artes restantes.

A nuestro juicio, la noción pongeana de evidencia se sitúa, precisamente, en medio de esta tensión, porque su operación pretende *dar cuenta* verbalmente del carácter concreto de los objetos del mundo exterior. En este sentido, la consideración de los aspectos concretos y materiales de la escritura introduce un cambio fundamental en la doctrina de la evidencia pongeana en comparación con la evidencia tradicional de la retórica, pues el «dar cuenta» —que muchas veces ocupa en Ponge el lugar del tradicional «dar a ver»—, no está ya orientado como en esta última a la producción de una imagen mental, sino a la producción de una imagen material sobre una superficie o un soporte físicos.

Dicho de otro modo, si las primeras reflexiones retóricas y poéticas en torno a la noción de evidencia obligaban a asumir la palabra desde una perspectiva que enfatizaba su dimensión sonoro-auditiva y, en consecuencia, su capacidad de producir una imagen mental, en cambio, la introducción de la escritura implica una noción de evidencia que asume necesariamente la palabra desde una perspectiva doble: un plano sonoro-auditivo y un plano propiamente visual que, esta vez, está orientado a la producción de una imagen material.

La diferencia del proyecto pongeano de escritura con respecto a otros proyectos contemporáneos —pienso, por ejemplo, en la poesía concreta— consiste, precisamente, en que pese a su interés por las dimensiones auditivas y visuales de las palabras, esas dimensiones nunca subordinan su dimensión semántica, orientada a la comunicación de significados que son propiamente verbales.

5. La evidencia poética y la explicación del poema.

El uso del término evidencia por parte de Ponge se concentra en dos periodos bien determinados de «My Creative method».

El primer periodo, según hemos comentado, se sitúa entre las anotaciones del 27 y del 29 de diciembre de 1947. En este periodo, una vez establecida la polaridad entre las ideas, por una parte, y la definición y la descripción, por otra, las fórmulas «evidencia concreta» y «evidencia (muda) oponible» dan cuenta del desplazamiento de las cualidades de los objetos del mundo exterior (presencia, espesor, tres dimensiones, aspecto palpable, carácter indudable) hacia aquello que Ponge denomina como objetos literarios.

Este desplazamiento implica una homología entre texto y objeto, cuyo corolario es que la convicción que despiertan estos últimos en el individuo se contrapone a la insatisfacción que producen en él las ideas.

Pero esa homología, como sabemos, incorpora en sí también una diferencia, pues los objetos literarios tienen un origen humano y, en consecuencia, son más *touchants*, más decisivos y más capaces de mover a convicción que los primeros.

El segundo periodo, más concentrado que el anterior, se sitúa hacia el final de «My Creative method», entre las anotaciones del 10 de enero y del 3 de febrero de 1948, donde Ponge aborda directamente en qué consiste aquello que ahora denomina de manera explícita como «evidencia poética» (I, 534).

Entre las anotaciones del 10 de enero y del 3 de febrero de 1948 de «My Creative method» hay ocho entradas de diario distribuidas en cuatro fechas: una entrada el 10 de enero, dos entradas el 30 de enero, dos entradas el 31 de enero, y tres entradas el 3 de febrero. Estas anotaciones son las últimas redactadas por Ponge en Sidi-Madani,

pues las dos siguientes, fechadas el 26 de febrero y el 20 de abril de 1948, que son aquellas con que finaliza «My Creative method», fueron redactadas en Le Grau-du-Roi y París, respectivamente.

Como se puede apreciar, la redacción de los apuntes recogidos en «My Creative method» se hace más espaciada durante este periodo y, no obstante, el término evidencia aparece en cinco de esas ocho entradas de diario. Esto equivale a decir que el término evidencia está presente en todas las jornadas de escritura, y que solo está ausente en la primera entrada de la jornada del 31 de enero, donde Ponge expone sus dos mecanismos personales de escritura, y en las dos primeras entradas de la jornada del 3 de febrero, donde Ponge expresa una vez más la mezcla de halago y de sorpresa que produce en él el interés que ha despertado su obra, y donde reconoce –e inmediatamente niega– la humildad de su proyecto en comparación con la escritura de La Fontaine²³⁸.

Como hemos indicado, la reflexión pongeana en torno a la noción de evidencia es indiscernible con respecto a su deseo de desprenderse de las lecturas, principalmente filosóficas, que habían intentado explicar su obra y, en particular, a la decisión de asumir él mismo la explicación de sus textos de acuerdo a la solicitud que había recibido de la revista *Trivium*.

En efecto, si Ponge aborda este problema en seis ocasiones en el conjunto total de «My Creative method», tres de ellas se sitúan, precisamente, entre las jornadas del 10 de enero y del 3 de febrero de 1948 (el 10 de enero y, en dos ocasiones, el 3 de febrero), y otras dos se sitúan en las jornadas inmediatamente anteriores al 10 de enero (5 y 9 de

²³⁸ Por su parte, las anotaciones recogidas en «Pochades en prose» también se espacian durante este periodo, pues entre las anotaciones de «My Creative method» redactadas entre el 10 de enero y el 3 de febrero de 1948, solo hay cuatro entradas del diario de «Pochades en prose», las cuales se distribuyen en tres fechas (23 y 31 de enero, y 2 de febrero). Estas anotaciones emprenden la descripción de las huellas que ha dejado el hombre en el paisaje al modo de signos (*signes*) que firman (*signer*) ese paisaje, y la descripción de aquello que Ponge denomina «images du demi-sommeil» («Pochades en prose»: I, 566). Entre las anotaciones de «My Creative method» redactadas entre el 3 y el 26 de febrero de 1948, por su parte, se sitúan las dos últimas entradas de «Pochades en prose», que prosiguen la descripción de diversos paisajes y de tipos de humanos, y que incluyen la «note de régie», comentada por Bernard Veck, que pone fin a este texto.

enero). De hecho, como ya hemos indicado, la única referencia explícita a la solicitud de *Trivium* y al artículo de Betty Miller, de donde Ponge extrae el título «My Creative method», se sitúa en las anotaciones de la jornada del 9 de enero de 1948, es decir, inmediatamente antes del inicio de este segundo periodo donde se concentra el uso pongeano del término evidencia.

El carácter indiscernible que existe entre la reflexión pongeana en torno a la noción de evidencia y su deseo de desprenderse de la lecturas que habían intentado explicar su obra, se puede apreciar además en otro aspecto. Las anotaciones del 10 de enero y del 3 de febrero de 1948 son las únicas en que Ponge se refiere a ambos asuntos a la vez, como si con ello esas anotaciones marcaran de alguna manera los límites entre los que se despliega este segundo periodo, e indicaran de paso que la noción de evidencia constituye, frente a la explicación, la piedra de toque o el horizonte de su método creativo.

La evidencia –parece afirmar Ponge– es aquello que no se explica porque, precisamente, es aquello que no requiere explicación.

5.1 Ponge y Sócrates.

El deseo de desprenderse de las lecturas que habían intentado explicar su obra adquiere en las anotaciones del 10 de enero de 1948 una intensidad que las distingue con respecto a las anotaciones anteriores.

No solo porque, como hemos indicado, ese deseo se resuelve explícitamente en la noción de evidencia, sino que también porque esas anotaciones se inician con la transcripción de la cita más extensa en el conjunto total de los textos de Argelia, y que

corresponde, precisamente, a un texto filosófico: el párrafo §22 de *Apología de Sócrates* de Platón²³⁹.

De acuerdo a la organización de *Apología*, el párrafo §22 pertenece a aquella secuencia del argumento en que Sócrates asume su defensa contra los cargos que han presentado quienes él mismo considera como sus primeros acusadores, y en que ofrece parte de las pruebas con que pretende acreditar su inocencia, de acuerdo al uso que caracteriza al género retórico forense o judicial. Esto explica la insistencia por parte de Sócrates en cuanto a que su decir será un *decir verdadero*, en contraste con la habilidad para hablar y las bellas frases con que sus acusadores pretenden persuadir al público que conforma el jurado.

Las primeras acusaciones, que son aquellas que dan pie a las acusaciones propiamente judiciales presentadas por Ánito, Meleto y Licón, y que según Sócrates son más temibles que estas últimas, consisten básicamente en la difusión de una fama equivocada o de una falsa reputación que, en opinión de una mayoría anónima, aseguraba que Sócrates no creía en los dioses de la ciudad y que educaba a los hombres

²³⁹ Este es el pasaje de *Apología* tal como lo cita Ponge: «"M'adressant aux poètes, dit Socrate, je pris celles de leurs poésies qui me semblaient travaillées avec le plus de soin; je leur demandai ce qu'ils avaient voulu dire, car je désirais m'instruire dans leur entretien. J'ai honte, Athéniens, de vous dire la vérité; mais il faut pourtant vous la dire. De tous ceux qui étaient là présents, il n'y en avait presque pas un qui ne fût capable de rendre compte de ces poésies mieux que ceux qui les avaient faites. Je reconnus donc bientôt que ce n'est pas la raison qui dirige le poète, mais une inspiration naturelle, un enthousiasme semblable à celui qui transporte les devins et ceux qui prédisent l'avenir; ils disent tous de fort belles choses, mais ils ne comprennent rien à ce qu'ils disent. Voilà, selon moi, ce qu'éprouvent aussi les poètes, et je m'aperçus en même temps que leur talent pour la poésie leur faisait croire qu'ils étaient aussi pour tout le reste les plus sages des hommes; ce qu'ils n'étaient pas. Je les quittai donc aussi, persuadé que je leur étais supérieur... Enfin je m'adressai aux artistes. J'avais la conscience que je n'entendais pour ainsi dire rien aux arts, et je savais que je trouverais chez les artistes une infinité de belles connaissances. En cela je ne me trompais point, car ils savaient des choses que je ne savais pas, et sous ce rapport ils étaient plus habiles que moi. Mais, Athéniens, les grands artistes me parurent avoir aussi le même défaut que les poètes, car il n'y en avait pas un qui, parce qu'il excellait dans son art, ne se crût très versé dans les autres connaissances, même les plus importantes, et ce travers gâtait leur habilité. Je m'interrogeai donc moi-même... et me demandai si j'aimerais mieux être tel que je suis sans leur habilité et sans leurs défauts. Je me répondit à moi-même... que j'aimerais mieux être comme je suis"» («My Creative method», I, 528). Ponge transcribe la cita de la traducción de *L'Apologie de Socrate* de André Bastien en la edición de Classiques Garnier (1928).

a cambio de dinero, lo cual equivalía a identificar su práctica filosófica con aquella que caracterizaba los sofistas.

Sócrates se propone dar a conocer el origen de esas calumnias y tergiversaciones para lo cual presenta como testigo a Apolo, cuyo oráculo en Delfos, ante la pregunta de Querefonte, discípulo de Sócrates, acerca de si existía alguien más sabio que este último, había respondido que efectivamente nadie era más sabio que él. Por esta razón, Sócrates afirma que el origen de las acusaciones se encuentra en unas palabras que no son suyas y que, no obstante, son dignas de crédito porque mentir no es lícito para un dios.

De aquí que en adelante, confundido por aquello que había dicho la Pitia, Sócrates se dirija a quienes considera sabios con el objetivo de demostrarle al oráculo que existían otros hombres más sabios que él. «Sin duda, es necesario que os haga ver mi camino errante, como condenado a ciertos trabajos, a fin de que el oráculo fuera irrefutable para mí» (22a), afirma Sócrates comparando la dificultad de su tarea con los trabajos de Hércules. Estos hombres a los cuales Sócrates se dirige son, en este orden, los políticos, los poetas y los pintores. El pasaje citado por Ponge se inicia, precisamente, en circunstancias de que Sócrates se dirige a los poetas, contra los cuales formula dos críticas.

La primera crítica consiste en que los poetas no saben responder qué dicen o qué han querido decir en sus bellas composiciones. La segunda crítica apunta, en cambio, a que los poetas creen que su presunta sabiduría poética les permite hablar sobre otros asuntos que no tienen relación con la poesía. La primera de estas críticas es, por cierto, la fundamental, porque si los poetas no saben responder acerca de su propio oficio menos aun podrán saber algo acerca de otros oficios. De hecho, como veremos, Ponge está de acuerdo con la segunda de las críticas socráticas.

Es preciso destacar que Sócrates se dirige a los poetas de acuerdo al objetivo de instruirse él mismo con la sabiduría de estos últimos. Los poetas a quienes se dirige son, particularmente, aquellos cuyas composiciones parecen más trabajadas, como si ese trabajo fuese el índice de la sabiduría o del saber hacer invertido en la composición.

En este sentido, el resultado de la indagación de Sócrates es negativo – «vergonzoso», dice él– no porque sea imposible responder qué dice o qué ha querido decir un poema sino porque, siendo los poetas los más indicados para responder esa pregunta, sus respuestas no son las más adecuadas o no son las mejores en comparación con aquellas que ofrecen quienes no son poetas. Y la razón de ello se encuentra, como se sabe, en que según Sócrates los poetas no componen sus poemas por sabiduría, sino que por un cierto don natural o por inspiración, al igual que los adivinos y quienes predicen el porvenir. De aquí que la indagación socrática concluya con una jerarquización según la cual la sabiduría de Sócrates es superior a la sabiduría de los poetas, pues si los poetas creen saber algo que no saben, en cambio, Sócrates sabe al menos algo, es decir, sabe que no sabe.

Esta jerarquización se puede apreciar también en la segunda parte de la cita pongeana a *Apología*, cuando Sócrates continúa su indagación con los pintores en los mismos términos que antes había practicado con los poetas. No obstante, en este caso, la crítica por parte de Sócrates no apunta a que los pintores no posean una infinidad de bellos conocimientos –en efecto, en este plano, Sócrates reconoce que ellos son más hábiles que él–, sino a que comparten con los poetas el hecho de creer que su conocimiento les permite abordar otros asuntos que no pertenecen a su oficio. En este sentido, se puede afirmar que, según *Apología*, los pintores ocupan un lugar intermedio en una jerarquía según la cual Sócrates, los pintores y los poetas se distribuyen en este orden en una secuencia que comienza en el conocimiento y termina en la ignorancia.

Si nos hemos detenido en la exposición de los argumentos de *Apología de Sócrates*, se debe a que, como dice Michel Foucault, este es un texto demasiado conocido, pero pese a ello fundamental (2005: 18). En otras palabras, dado que pertenece al bagaje común de la cultura humanista en Occidente, no se puede considerar *a priori* que la cita de *Apología* constituya necesariamente una apuesta particular o una toma de posición fuerte por parte de Ponge. Por otra parte, como sabemos, Ponge se encuentra de viaje en Argelia y solo dispone de los libros de la biblioteca del Instituto que lo hospeda en Sidi-Madani.

Ahora bien, si se considera el trabajo de re-escritura implicado en su redacción – aquella «ficción de diario» que comenta Beugnot –, cabe preguntarse por qué Ponge ha escogido transcribir este pasaje en un lugar clave de los textos de Argelia. Por esta razón, resulta inevitable plantear la pregunta acerca de la función que desempeña la cita de *Apología* en el marco general de la argumentación de «My Creative method» y, más específicamente, en el uso por parte de Ponge del término evidencia en la parte final de este último texto.

¿Qué hace Ponge con el texto de *Apología*? Por de pronto, Ponge no lo explica, sino que lo hace entrar en diálogo con su propia argumentación. En seguida, Ponge suprime de la cita toda referencia a los políticos y al oráculo de Delfos, con lo cual enfatiza el carácter eminentemente técnico de su reflexión. Por otra parte, si bien suprime como hemos indicado la referencia al oráculo de Delfos, Ponge no hace lo mismo con el papel que, a juicio de Sócrates, desempeña el don natural o el entusiasmo en la composición poética. Este último aspecto es importante, porque permite el contraste entre la posición socrática que privilegia el componente de inspiración en la composición poética y la posición pongeana que privilegia el valor del trabajo invertido en el saber hacer de aquello que él entiende por poema.

En este sentido, se puede afirmar que la función que desempeña la cita de *Apología* consiste, en primer lugar, en ofrecer una suerte de puesta en escena de la oposición pongeana a las ideas y a las interpretaciones que habían intentado explicar su obra.

Esto se puede apreciar en el hecho de que, al menos en principio, Ponge asume una posición exactamente contraria a la posición de Sócrates, cuyo nombre propio funciona de alguna manera como sinécdoque para la totalidad de la filosofía, entendida esta última en un sentido amplio como una explicación textual basada en ideas. Pero, a continuación, esa puesta en escena se convierte en una suerte de juego de espejos, porque hacia el final de las anotaciones del 10 de enero de 1948 de «My Creative method», la posición pongeana sufre un vuelco, según el cual Ponge termina por rehabilitar la figura de Sócrates y por adoptar una posición contraria a los poetas, de donde resulta una nueva concepción de la poesía que se basa, precisamente, en la noción de evidencia.

La rehabilitación de la figura de Sócrates es importante porque, como hemos indicado, Sócrates representa a la filosofía, es decir, a las ideas contra las cuales Ponge se posiciona; pero, por otra parte, Sócrates representa también un modelo de comportamiento, cuya integridad se revela en la búsqueda implacable de la verdad. En este sentido, existe unanimidad entre los comentaristas en cuanto a que Sócrates podría haber eludido sin mucha dificultad las acusaciones del tribunal si hubiese decidido simplemente ceder en su posición.

Este aspecto de la figura de Sócrates, más próximo a la ética que a la epistemología, o mejor, que liga indisolublemente el conocimiento con una práctica, y que constituye aquello que Occidente ha decidido denominar como *sabiduría*, sin duda debió parecer atractivo para Ponge, y se puede afirmar que desempeña un papel

fundamental en su comprensión de la poesía tal como esta aparece en «My Creative method»²⁴⁰.

Aunque el modelo del sabio en la escritura pongeana se encarna de preferencia en la figura de Epicuro o de Lucrecio, el interés de Ponge por la figura de Sócrates se puede rastrear desde «De amicis meis», un texto de 1923 publicado en *Nouveau nouveau recueil*²⁴¹ (1992). Por otra parte, Ponge cita explícitamente la máxima *conócete a ti mismo* en «Escargots» (1936), en *Le Savon* (1946) y en *Pour un Malherbe* (1952) y, aunque esta máxima pertenece a la sabiduría griega tradicional, está asociada indisolublemente a la figura y al destino de Sócrates debido, precisamente, a la importancia del papel que desempeña en *Apología*²⁴².

5.2 La propiedad de los términos.

La oposición entre Ponge y Sócrates se puede apreciar desde un comienzo, cuando el primero retoma su argumentación después de la cita. La eliminación del pasaje de *Apología* que se refiere a los políticos permite que Ponge se concentre inmediatamente en la pregunta que Sócrates ha dirigido a los poetas, a favor de quienes se abandera, invirtiendo el argumento socrático que afirma la superioridad del filósofo por sobre estos últimos.

²⁴⁰ Pese a todas las diferencias, se puede afirmar también que, al menos en principio, existe una serie de similitudes entre las figuras de Sócrates y de Ponge. Ambos consideran que han sido objeto de una fama equivocada o de una falsa reputación, que buscan desacreditar ofreciendo el testimonio de una palabra propia. Ambos consideran que, en contraste con un uso de la palabra que solo busca persuadir con bellas frases, su propio decir es un decir verdadero. Ambos están de acuerdo en la inconveniencia de que los poetas se refieran a otros asuntos que no tienen que ver con su oficio. Ambos establecen una jerarquía entre filosofía, pintura y poesía, según la cual la pintura aparece como modelo de un trabajo artístico que es consciente de sus propios procedimientos creativos. Finalmente, ambos reconocen la figura esforzada de Hércules un modelo para sus propias tareas.

²⁴¹ «Socrate oui le sage des sages, jamais encombrant sachant non / seulement sourire mais rire et pas apôtre mais toujours / là si on vient le trouver et surprenant alors, et n'ayant pas / besoin de nous, nous laissant libre, sachant se débrouiller / tout / seul, peut-être un peu trop raisonneur mais non / c'est qu'on le provoque, une personnalité cependant» («De amicis meis»: II, 1063-1064).

²⁴² Para una reflexión en torno a esta máxima inscrita sobre la piedra del templo en Delfos, y su relación con el «cuidado de sí», ver: Foucault (2005: 15-22).

Para Ponge, al contrario, la pregunta por aquello que los poetas han dicho o han querido decir en sus composiciones solo puede entenderse como el resultado de una «cierta tontería de Sócrates» y, en consecuencia, como una demostración de la inferioridad del filósofo con respecto a los poetas.

Que ressort-il de ce qui précède, sinon (je m'en excuse) une certaine sottise de Socrate? Quelle idée, de demander à un poète ce qu'il a voulu dire? Et n'est-il pas évident que s'il est seul à ne pouvoir l'expliquer, c'est parce qu'il ne peut le dire autrement qu'il ne l'a dit (sinon sans doute l'aurait-il dit d'une autre façon)? Et je tire de là aussi bien la certitude de l'infériorité de Socrate par rapport aux poètes et aux artistes, –et non de sa supériorité («My Creative method», I, 528-529).

En este pasaje, el argumento pongeano apunta al fundamento mismo de la pregunta socrática, pues asume que esta última supone como condición la posibilidad de distinguir entre un «decir» y un «querer decir» del poema.

En otras palabras, la solicitud de explicar un poema solo se puede entender si se asume que el poeta ha querido decir en el poema algo distinto en comparación con aquello que efectivamente ha dicho en él. En este contexto, la explicación de un poema equivale a una suerte de glosa o de perífrasis cuya diferencia con respecto al poema implica una pérdida, pues la explicación nunca conseguirá dar cuenta de aquello que el poema ha dicho, a la vez que este último aparece como la mejor explicación de sí mismo, es decir, como aquello que no requiere explicación alguna y que encuentra en sí su propia justificación. Resuena aquí, por cierto, la concepción del poema como forma que encuentra en sí misma su propia necesidad o como forma autosuficiente que, a juicio de Wendy Steiner y de Murray Krieger, caracteriza a la comparación interartística contemporánea.

Se podría afirmar, en consecuencia, que Ponge elimina la diferencia entre el decir y el querer decir del poema y que, con ello, niega la existencia de un significado profundo o trascendente en favor de una postura que asume exclusivamente la

existencia de un significado literal²⁴³. Y, efectivamente lo hace, aunque su argumento parece ser más sutil, pues no se aprecia tan interesado en afirmar que esa diferencia no exista como en postular que decir y querer decir han de coincidir o identificarse en aquello que entiende por poema.

Por esta razón, tal como lo plantea Ponge, la superioridad de los poetas por sobre el filósofo se basa, precisamente, en aquello que Sócrates encuentra en los pintores y no en los poetas, y que Ponge, en cambio, encuentra en ambos, pero no en el filósofo, a saber, que tanto los poetas como los pintores conocen lo que han expresado en sus obras más cuidadosamente trabajadas, mientras que Sócrates solo conoce su propia ignorancia.

Car si Socrate est sage en effet dans la mesure où il connaît son ignorance et sait seulement qu'il ne sait rien, et en effet Socrate ne sait rien (sinon cela), le poète et l'artiste savent au contraire au moins ce qu'ils ont exprimé dans leur œuvres les plus soigneusement travaillées. Ils le savent mieux que ceux qui le peuvent expliquer (ou prétendent le pouvoir), car ils le savent *en propres termes*. D'ailleurs, tout le monde l'apprend en ces termes et le retient facilement par cœur («My Creative method»: I, 529).

En este pasaje, la inversión pongeana del argumento socrático se completa y, en su centro, está el problema del conocimiento implicado en la composición de un poema²⁴⁴.

Subrayemos que Ponge no argumenta tanto que un poema no pueda ser explicado como que el poeta que ha compuesto un poema no puede o no debiese explicarlo porque, por decirlo así, no tiene necesidad alguna de hacerlo. Podemos formularlo una vez más: si para Sócrates quien no ha compuesto el poema puede

²⁴³ Este argumento recuerda, por cierto, el pasaje inicial de «My Creative method» donde Ponge parafrasea la frase de Mallarmé que afirma que los poemas se hacen con palabras y no con ideas. Para otras referencias a una *verdad literal*, no trascendente, o que no considera aquello que las palabras «quieren decir», ver: «Hors des significations» (II, 1005) y «Braque ou un méditatif à l'œuvre» (II, 701, 717).

²⁴⁴ Este aspecto, que ya hemos comentado a propósito de «L'Éillet», se aprecia con toda claridad un poco más adelante en las mismas anotaciones del 31 de enero de «My Creative method»: «De l'évidence poétique. Évidemment, cela est sujet à caution. Voilà le risque. Connaissance poétique (poésie et vérité). (...) Deux choses portent la vérité: l'action (la science, la méthode), la poésie (merde pour ce mot); la qualification? –la constatation de rapports d'expression. Si je définis un papillon *pétale superfétatoire*, quoi de plus *vrai*?» (I, 534).

explicarlo mejor que quien lo ha compuesto en razón de la ignorancia de este último, en cambio, para Ponge el poeta –o el pintor– conoce mejor aquello que ha expresado en sus poemas –o en sus cuadros– en comparación con quienes pueden explicarlos. Y esto se fundamenta, precisamente, en que el poeta o el pintor no tienen necesidad de explicar sus composiciones porque, a juicio de Ponge, conocen aquello que han expresado *en términos propios*.

Aquí, como en otros lugares de la escritura pongeana, la referencia a la *propiedad de los términos* adquiere una importancia clave.

Recordemos que, desde una perspectiva retórica tradicional, la *proprietas* consiste en la elección adecuada de las palabras, según el uso declarado por la costumbre, entre la diversidad de la *copia verborum* que ofrece la lengua. En este sentido, la *proprietas* constituye uno de los requisitos indispensables para el logro de la virtud necesaria de la claridad intelectual (*perspicuitas*), que tiene como objetivo un dar a ver para cuya consecución es indispensable que el significante desaparezca ante el significado de las palabras, porque solo así consigue una comprensión intelectual clara. El término contrario a *proprietas* es *improprietas*, que conduce al vicio de la *obscuritas*, el cual se opone a su vez a la virtud de la *perspicuitas*.

No obstante, dado que en su búsqueda de la claridad intelectual, la *proprietas* se expone al riesgo de la cotidianidad prosaica, los antiguos tratados recomendaban el uso de un efecto de sorpresa, entre cuyas modalidades se encontraba la motivación semántica de las palabras con independencia del uso corriente de las mismas.

Este efecto de sorpresa implicaba que el orador abandonara el ámbito de las virtudes necesarias del discurso orientadas al intelecto y se desplazara en dirección al ámbito de los afectos que pertenecían al *ornatus*. Con ello, la claridad intelectual de la *perspicuitas* cedía su papel ante la claridad imaginativa de la *evidentia* que ya no

permitía simplemente que el receptor comprendiera los hechos, sino que hacía de él un testigo ocular o presencial de los mismos. La evidencia, como sabemos, opera una suerte de traspaso desde el ámbito de lo verbal hacia el ámbito de lo visual, cuyo efecto en el receptor no es exclusivamente intelectual, sino que también emotivo.

La referencia a la propiedad de los términos constituye, en consecuencia, un nuevo ejemplo del interés pongeano por las categorías de la antigua retórica. Un interés que, en este caso particular, conduce directamente a la noción de evidencia. En este sentido, se puede afirmar que la búsqueda de la palabra precisa, que Ponge suele identificar con el significado etimológico, se inscribe en esta perspectiva retórica tradicional. Y lo mismo se puede afirmar de la búsqueda pongeana de una expresión que se caracteriza por los atributos de la sencillez y de la claridad que, como hemos visto, aparece desde un principio en los textos de Argelia.

Ahora bien, sabemos que el interés pongeano por la retórica suele implicar un cambio en el uso de sus categorías. En el pasaje que hemos citado, por ejemplo, se puede afirmar que Ponge utiliza la expresión «en términos propios» en un sentido literal, según el cual los poetas y los pintores conocen aquello que han expresado, porque han sido ellos mismos –y no otros– quienes han decidido expresarse de esa manera desde la autonomía que les ofrece su propia singularidad y el conocimiento de sus oficios, en un sentido que no está demasiado lejos de la máxima delfica del «conócete a ti mismo».

Desde esta perspectiva, la propiedad de los términos corresponde al ámbito de la atribución de la palabra al individuo a la cual pertenece originalmente y, en cambio, la explicación del poema corresponde a una palabra ajena, que intenta apropiarse de algo que no es suyo. Por esta razón, a diferencia del uso retórico tradicional, el interés

pongeano por la propiedad de los términos no se opone a un uso figurado de los términos, sino a un uso inexpresivo de los mismos.

Desde este punto de vista, el interés pongeano por la propiedad de los términos se entronca con su apelación a la retórica como instrumento de una voluntad sin compromiso tal como surge durante la década de 1920. Una voluntad sin compromiso que equivale, como sabemos, a una voluntad que solo está comprometida con su propia singularidad, a la vez que con la singularidad de los objetos y de su expresión verbal.

Este compromiso con lo singular que, a juicio de Derrida, estaría asociado a las nociones de *idion* y de *signature* (1984: 47), no implica en modo alguno un solipsismo. No solo porque está orientado a la comunicación, sino también porque implica un fuerte componente ético que se traduce en que el individuo asume el doble obstáculo de permanecer fiel a su propia e irreductible singularidad, libre de la coacción impuesta por las ideas recibidas y los lugares comunes del lenguaje, y de permanecer fiel a la propia e irreductible singularidad del objeto que se presenta ante su sensibilidad. Por esta razón, tal como afirma Ponge, ese compromiso se impone la tarea de expresar verbalmente su objeto como si fuese este último el que hablara con una voz propia. Tarea ilusoria, por cierto, porque debe enfrentar la resistencia que ofrecen las palabras en cuanto materia sucia, usada y reutilizada.

Así se explica, que la propiedad de los términos adopte, en consecuencia, dos significados: el significado de la *propriété* (propiedad) y el significado de la *propreté* (limpieza). En este sentido, se podría afirmar que la poética pongeana persigue, desde el ámbito del lenguaje, una suerte de reapropiación de lo impropio (*impropre*).

5.3 La perfección del poema.

Ahora bien, en su afán por determinar el decir del poema, la argumentación pongeana de la jornada del 10 de enero de 1948 de «My Creative method» no solo recurre a la noción de la propiedad de los términos, sino que también a aquello que Ponge denomina como «la perfección del poema» (I, 529).

Esta fórmula aparece un poco más adelante del último pasaje que hemos citado, inmediatamente después de que Ponge ha «confesado» que Sócrates tiene razón en la segunda de sus críticas. En efecto, como adelantamos, Ponge concede a Sócrates que los poetas y los artistas a menudo abandonan «su dicha y su sabiduría» (I, 529) para ofrecer explicaciones de sus obras y que, confiados en ese conocimiento técnico, se refieren a otros asuntos que no tienen que ver con sus oficios.

Aunque esta confesión prepara de alguna manera la rehabilitación final de la figura del filósofo, el hecho de que Ponge conceda la razón a Sócrates en la segunda de sus críticas no implica, como sabemos, que haga lo mismo con la primera. De hecho, Ponge descarta de plano que él mismo tenga la «presunción» de explicar sus poemas, reafirma su convicción acerca de que él es el único que no puede explicarlos y, contrariamente a Sócrates, declara que el hecho de que un poema no pueda ser explicado no debe considerarse como una vergüenza para el poema y su autor, sino que, precisamente, como su gloria («My Creative method»: I, 529).

En este contexto, la perfección del poema equivale a su *corrección*, es decir, a la imposibilidad de que *otro* corrija ese poema porque, precisamente, ese poema dice mejor que cualquier otro aquello que su autor ha querido decir en él. A la inversa, se podría argumentar que la imperfección del poema –aquello que Ponge denomina como su «error»– equivale a su *incorrección*, es decir, a la posibilidad de que *otro* corrija ese

poema, porque ese poema dice menos o dice más que aquello que su autor ha querido decir en él. En ese *menos* y en ese *más*, por cierto, volvemos a encontrar la búsqueda de la palabra precisa que remite a la propiedad de los términos en un sentido retórico tradicional.

Mais peut-être le fait qu'un poème ne puisse être expliqué par son auteur n'est-il donc pas à la honte du poème et de son auteur, mais au contraire à sa gloire? Et certes, ce qui serait seulement à ma honte peut-être, c'est qu'un autre dise mieux que moi ce que j'ai voulu dire et me persuade par exemple d'une faute (d'un manque) ou d'une redondance au contraire, que j'eusse pu éviter. Pour ma part, je corrigerais aussitôt cette erreur, car la perfection du poème m'importe certes davantage que je ne sais quel sentiment de mon infaillibilité («My Creative method»: I, 529).

Es importante destacar una vez más que Ponge no afirma que, por definición, un poema no pueda ser explicado. Este es un atributo que solo pertenece a aquello que Ponge denomina un poema perfecto. Es importante destacar, por otra parte, que Ponge tampoco afirma que sus propios poemas sean perfectos. Y, en efecto, Ponge se apresura en agregar que, en caso de imperfección, será él mismo –y no otro– quien se encargará de corregirlos. De aquí se desprende que la explicación de un poema, tal como la entiende Ponge, no consiste tanto en una interpretación del mismo como en una lectura técnica o inmanente que tiene como horizonte, precisamente, la perfección del poema, o mejor dicho, su perfectibilidad.

Así se puede entender, de paso, que en aparente contradicción con lo afirmado en este pasaje, el mismo Ponge proceda en ocasiones a explicar sus poemas, tal como hemos tenido la oportunidad de comentar a propósito de «L'Huître» en *Entretiens avec Philippe Sollers* y, por cierto, a nivel de una fórmula en particular, a propósito de «un rose (...) à vrai dire assez sacripant» en «My creative method» y en «La pratique de la littérature».

Si se presta atención a estas explicaciones se aprecia muy bien que aquello que hemos denominado como lectura técnica o inmanente consiste en una descripción

acerca de aquello que el poema hace con las palabras o de cómo estas funcionan más que una interpretación acerca de lo que el poeta ha querido decir con esas palabras.

El mismo hecho de que Ponge haya decidido titular así «My Creative method» apunta en la misma dirección pues, tal como aparece en las anotaciones del 3 de febrero de 1948, Ponge distingue claramente entre explicar tal o cual de sus escritos y «develar algo del método según el cual han sido producidos» («My Creative method»: I, 535).

Ahora bien, aunque la continuidad que existe entre el uso pongeano de las fórmulas «en términos propios» y «perfección del poema» se puede apreciar en que ambas se sitúan en el plano inmanente del decir del poema, la introducción de la segunda implica un cambio importante en la argumentación que ocupa la parte final de las anotaciones del 10 de enero de 1948.

La razón de este cambio reside en que, de acuerdo a aquello que hemos denominado como un juego de espejos, la fórmula «perfección del poema» reorienta la argumentación pongeana hacia una rehabilitación de la figura de Sócrates. En el centro de esta reorientación se encuentra el hecho de que Ponge cobra plena consciencia de la paradoja implicada en el propósito de explicar unos textos que se proponen ellos mismos como evidentes y, en consecuencia, como inexplicables.

En este contexto, se podría afirmar que la rehabilitación de la figura de Sócrates es el resultado de que la fórmula «perfección del poema» desplaza el foco de interés desde la relación entre el poema y su autor hacia el poema mismo y el efecto que este último produce en el receptor. En otras palabras, si en un principio la «tontería de Sócrates» consistía en preguntar a los poetas por aquello que han dicho o querido decir en sus composiciones, ahora, en cambio, la rehabilitación de la figura del filósofo depende, precisamente, de que Sócrates nunca habría tenido necesidad de plantear siquiera esa pregunta si el poema hubiese sido *evidente* de suyo.

Así, pues, a diferencia de la crítica socrática, la crítica pongeana no está dirigida a los poetas, sino a sus poemas, o bien, solo está dirigida a los poetas en cuanto estos no han conseguido que sus composiciones accedan a la categoría de perfección del poema, y no en cuanto a que no sean capaces de explicar sus poemas. En cualquier caso, como hemos indicado, la rehabilitación de la figura de Sócrates tiene como resultado una nueva inversión de las jerarquías, pues desplaza la posición pongeana desde una crítica a las ideas hacia una crítica a la poesía.

Mais enfin, peut-être pourrait-on dire qu'un poème qui ne peut aucunement être expliqué est par définition un poème parfait? Non pas. Il y faut d'autres qualités encore, et peut-être seulement *une qualité*. Socrate n'était peut-être pas si sot qu'il a pu nous sembler d'abord. Et peut-être n'aurait-il pas eu du tout l'idée de demander qu'on lui explique un poème *qui eût porté son évidence avec lui...* (Mais l'aurait-on encore appelé poème? ...) («My Creative method»: I, 529-530)

En este contexto, el término evidencia constituye aquello que define la noción de perfección del poema. Su piedra de toque. Esto explica que Ponge abandone momentáneamente –por primera y única vez– el argumento centrado en la imposibilidad de explicar un poema y que surja, en consecuencia, la pregunta acerca de si acaso un poema que porta su evidencia consigo mismo puede seguir llamándose poema. En otras palabras, como decimos, la rehabilitación de la figura de Sócrates por parte de Ponge depende por completo de la posibilidad de re-definir la noción misma de poema.

5.4 La doctrina del signo natural y el trabajo sobre el medio de expresión.

Pero, ¿qué entiende Ponge, con toda especificidad, por el término *evidencia*? Como hemos visto, las anotaciones del 10 de enero de 1948 definen la evidencia como una cualidad del poema perfecto y, quizás, como su única cualidad. El poema perfecto es aquel que porta su evidencia consigo. Por esta razón, como sabemos, la noción de

poema perfecto entra en conflicto con la explicación. Sin embargo, esas anotaciones terminan con un paréntesis que formula una pregunta seguida de puntos suspensivos.

Ponge retoma las anotaciones de «My Creative method» solo veinte días después, el 30 de enero del mismo año, las cuales, como hemos adelantado, constituyen el pasaje más importante acerca de la noción de evidencia en la totalidad de la escritura pongeana.

Esa importancia no radica tanto en su novedad como en el carácter explícito con que formula sintéticamente aquello que, de alguna u otra manera, ya hemos encontrado en otros pasajes. Tampoco es un pasaje extenso; en rigor, solo un párrafo que, aunque se inicia con una pregunta que retoma aquella con que terminaban las anotaciones anteriores, contrasta con estas últimas por el tono afirmativo de su respuesta.

À quoi se rapporte cette évidence? À une vertu propre de l'expression (du moyen d'expression)? Oui sans doute en un sens, mais en un sens seulement. Elle se rapporte également à une convenance, à un respect, à une adéquation (voilà le plus délicat) de cette expression (par rapport à elle-même absolument parfaite) à la perfection propre de l'objet (ou d'un objet) envisagé («My Creative method»: I, 530).

Como se puede apreciar, resuenan aquí las definiciones de los antiguos tratados de retórica. Según este pasaje, la evidencia es una virtud propia de la expresión que, como indica Ponge en seguida, establece una relación de «conveniencia», de «respeto», de «adecuación» con el objeto de esa expresión. Se podría decir, incluso, que la evidencia en cuanto virtud propia de la expresión es el resultado de esa relación y que esta última permite comprender mejor aquello que Ponge entiende por «perfección del poema».

La perfección del poema no es una perfección exclusivamente verbal, o mejor, solo es una perfección verbal en la medida en que establece una relación –conveniente, respetuosa, adecuada– con la perfección propia del objeto. Si la evidencia en cuanto virtud propia de la expresión es la piedra de toque de la perfección del poema, entonces,

esa perfección proviene, como sabemos, en última instancia, de la perfección con que aparece dotado el objeto.

La perfección del poema, entonces, está directamente ligada a la relación de «conveniencia», de «respeto», de «adecuación», que Ponge propone entre la expresión y el objeto de expresión.

Se puede afirmar que, en principio, el término «respeto» pertenece a un campo semántico distinto al de los otros dos términos. El hecho de que el término «respeto» aparezca justamente entre los otros dos es elocuente en cuanto al alcance ético del proyecto pongeano de escritura. «Conveniencia» y «adecuación», por su parte, son dos términos tradicionales para referirse a aquello que la estética del siglo XVIII denominó doctrina del «signo natural» o «motivado», y que, más tarde, desde una perspectiva histórica, Gérard Genette denominó en general como «mimología», y que consiste, precisamente, en el establecimiento de una relación entre el medio y el objeto de representación²⁴⁵.

En consecuencia, el problema que se plantea en este contexto es el de la motivación del signo o del medio lingüístico –el cual se caracteriza, precisamente, por su convencionalidad y su arbitrariedad–, con el objetivo de proporcionar una representación verbal evidente del objeto de expresión.

²⁴⁵ Un caso ejemplar de este uso es la formulación de la famosa tesis del capítulo XVI de *El Laocoonte* (1766), donde Lessing plantea precisamente una relación adecuada entre medio de imitación (signo) y objeto de imitación: «Deduzco lo siguiente. Si es cierto que la pintura emplea en sus imitaciones medios o signos completamente distintos que la poesía; propiamente, figuras y colores en el espacio, para la primera, sonidos articulados en el tiempo, para la segunda; si es indudable que los signos deben tener una relación adecuada con lo significado [*bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten*]: entonces, los signos que están ordenados unos junto a otros solo pueden expresar objetos que existen unos junto a otros, o cuyas partes existen unas junto a otras, y los signos que se siguen unos a otros en secuencia solo pueden expresar objetos que se siguen unos a otros, o cuyas partes se sigan unas a otras» (Lessing, 2001: 250-251).

Una breve comparación entre la escritura pongeana y la doctrina del signo natural, tal como se la encuentra, por ejemplo, en Lessing, puede ser de ayuda para comprender el alcance de aquello que está en juego en la primera²⁴⁶.

De acuerdo a la doctrina del signo natural, la poesía se distingue de la prosa porque la primera constituye un uso estético –y no intelectual– del lenguaje, cuyo objetivo no es simplemente hacer inteligible el objeto, sino que «hacer ver el objeto más claramente que la palabra [que lo designa]»²⁴⁷ (Lessing, 2001: 146).

Para conseguir dicho objetivo, el poeta no solo dispone de algunos signos verbales que se consideran de suyo como naturales (fundamentalmente, onomatopeyas e interjecciones), sino también de la posibilidad de motivar los signos arbitrarios y convencionales de la lengua de modo que estos asuman la condición de signos naturales.

Entre los diversos mecanismos que permiten esta motivación, se encuentran el uso de los sonidos de las palabras y la disposición de las palabras en la frase, el uso de tropos y de figuras, y la coincidencia del plano de la enunciación con el plano del enunciado, de acuerdo a aquello que en la actualidad se denominaría como acto performativo²⁴⁸. La estética del siglo XVIII comprende estos mecanismos en términos

²⁴⁶ El recurso a Lessing no responde únicamente a que el *Laocoonte* pueda ser considerado como un caso ejemplar de la doctrina del signo natural o motivado, sino que también a que en la medida en que dicha doctrina asume que los signos pictóricos son de suyo naturales o motivados, entonces, abre un campo para la comparación entre pintura y poesía. Ponge cita explícitamente a Lessing y, en particular, su distinción entre artes temporales y artes espaciales en «Quelques notes sur Eugène de Kermadec», en «Eugène de Kermadec» y en «Braque lithographe». Para una discusión detallada de este pasaje de *El Laocoonte* y de la doctrina del signo natural, ver: Todorov (1993: 191-212). Para un análisis de la relación entre Ponge y Lessing, ver: Bernard Vouilloux (1997).

²⁴⁷ Lessing denomina a esta ilusión estética con el término *enargie*, que toma directamente de Longino y de Plutarco: «Lo que en la actualidad llamamos cuadro poético, los antiguos lo denominaban "fantasía", como puede verse en Longino. Y lo que se llama "ilusión", es decir, el efecto del cuadro lo denominaban "enargie" (evidencia). Por esta razón, hubo quien, según cuenta Plutarco, dijo que las fantasías poéticas eran, por su "energie", sueños de gentes despiertas» (2001: 146).

²⁴⁸ Un ejemplo, entre muchos otros, de la importancia que adquiere el acto performativo en la escritura pongeana se encuentra en las anotaciones del 28 de febrero de 1955 de *Pour un Malherbe*, donde ese acto performativo aparece directamente ligado a la noción de evidencia: «Pour commencer par la première proposition de ce livre, dont les mots que tu te trouves en train de lire font déjà effectivement partie,

de una elevación o de un incremento en la fuerza [*Kraft*] de las palabras, porque asume que los signos naturales, al establecer una relación motivada con los objetos o acciones representados, permiten producir la ilusión que caracteriza a toda representación estética. Una ilusión que consiste representar esos objetos o acciones como si estuviesen presentes o como si estuviesen ocurriendo en ese momento ante la mirada de un testigo presencial, tal como asume que hacen los signos de la pintura.

No obstante, como hemos indicado, esa ilusión implica necesariamente que el medio verbal, es decir, las palabras, desaparezcan para que esos objetos o esas acciones aparezcan en la imaginación del receptor. Y, en este sentido, la propuesta pongeana adopta una posición distinta.

Si volvemos al texto de «My Creative method», se puede apreciar que Ponge no comprende la expresión como algo distinto a su condición de *medio*, sin la cual esa expresión no sería posible, y a partir de la cual o incluso contra la cual Ponge define el estatuto de su propia expresión poética.

En este sentido, cuando Ponge afirma que la evidencia corresponde a una virtud propia de la expresión, esta última no equivale a la expresión de la interioridad de un individuo, ni a una expresión que se plantee como simple reflejo del mundo exterior, porque de ser así, en cualquiera de los dos casos, el medio de esa expresión desempeñaría un papel accesorio, de mero vehículo que debiese desaparecer en orden a proporcionar una expresión inmediata de esa interioridad o de esa exterioridad. Por el contrario, la expresión no puede ser sino una expresión mediada. Y esa condición mediada implica en Ponge la consciencia del carácter material de ese medio, y de la necesidad de trabajarlo.

voici, me semble-t-il, que je t'en ai déjà infligé l'évidence: puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis; puisque tu nos lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi)» (II, 175).

Aquí reside, por decirlo así, la virtud y, a la vez, la condena de la expresión. Su condena, porque esa expresión nunca podrá ser, precisamente, una expresión inmediata. Su virtud, porque la consciencia de esa condición mediada es la que permite considerar la escritura como trabajo sobre una materia dada cuyo obstáculo es preciso vencer. La palabra es un objeto con tres dimensiones (auditiva, visual y significativa), y esas dimensiones son, como hemos indicado, aquellas que permiten la consideración de la palabra como materia, lo cual a su vez no solo permite la comparación de la palabra con otras materias susceptibles de ser sometidas a trabajo artístico, sino que también permite su comparación con esas otras materias que son los objetos del mundo físico.

En este sentido, no es casualidad que en las anotaciones de la jornada siguiente de «My Creative method», fechadas el 31 de enero de 1948, Ponge insista en la importancia que desempeña el «trabajo de expresión» en aquello que denomina como «la *formación* del poema» (I, 531).

A juicio de Ponge, el lenguaje reacciona a cada instante de ese trabajo de expresión, es decir, ofrece una resistencia activa, según la cual el lenguaje «propone sus propias soluciones». En consecuencia, las palabras no han de ser tratadas como un «elemento cualquiera», sino como una «persona con tres dimensiones», «como un peón o una figura» («My Creative method»: I, 531).

Aquí como en otros pasajes de la escritura pongeana, la noción de trabajo de expresión enfatiza el carácter temporal o progresivo de la escritura, el cual entra en tensión con la noción de obra terminada a la que apuntan, cada una a su manera, las nociones de propiedad de los términos, de perfección del poema y de figura, y también, frecuentemente, la misma noción de evidencia retórica.

En este sentido, la importancia concedida al trabajo de expresión da cuenta una vez más de que el proyecto de escritura pongeano considera la palabra desde un punto

de vista plástico. Desde esta perspectiva, la palabra es una materia que es susceptible de ser sometida a un proceso de modelado que tiene como objetivo proporcionar a esa materia una forma final, pero también es una materia que ya tiene una forma y que, en consecuencia, ha de ser sometida a un proceso de desfiguración que tiene como objetivo proporcionar a esa materia un «nuevo *carácter*» («My Creative method»: I, 532).

El corolario de la noción de trabajo de expresión consiste, pues, en que la evidencia pongeana adquiere un impulso altamente dinámico que nunca abandona la pretensión de acceder a la condición de una fórmula definitiva, así como puede igualmente permanecer en la condición de permanente formulación. La indicación más clara de ese dinamismo se encuentra en aquello que Ponge denomina la *fábrica* de sus textos, la cual responde a «un cierto gusto de las artes contemporáneas por la *puesta en evidencia de las etapas* [*mise en évidence des étapes*] de una construcción, de sus estadios (...) en fin, por privilegiar más el trabajo, los esfuerzos que el resultado, la obra (presunta obra maestra) acabada, considerada como definitiva»²⁴⁹ («Grand hôtel de la rage de l'expression et des velléités réunies», II, 1719). A esto mismo se refiere Ponge en *L'Écrit Beaubourg* (1976) cuando acuña el término *moviment* para corregir el carácter definitivo del término *monument* (II, 908).

5.5 Los mecanismos del trabajo de expresión.

Las anotaciones de la jornada del 31 de enero de 1948 son muy explícitas cuando mencionan cuáles son los mecanismos que operan en el trabajo de expresión. Ponge enumera específicamente dos, cada uno de los cuales incluye variantes más particulares.

²⁴⁹ Las *italicas* son nuestras.

No cabe esperar que el listado pongeano sea exhaustivo, no obstante, sí es elocuente en cuanto a aquello que está en juego en su escritura.

El primero se sitúa en el ámbito de la relación que se establece entre el objeto o las cualidades del objeto y la palabra o el nombre que lo designa, es decir, en el ámbito privilegiado de la propiedad de los términos. El segundo se sitúa, en cambio, en el ámbito más amplio de la perfección del poema, cuya forma retórica está determinada por cada objeto particular, de acuerdo a la máxima «una forma retórica por objeto (i.e. por poema)» («My Creative method»: I, 533).

Desde una perspectiva general, ambos mecanismos se fundamentan en la posibilidad de establecer una adecuación entre el medio y el objeto de expresión, es decir, en una doctrina del signo natural o motivado. Asimismo, se puede afirmar que la mayoría de los recursos verbales específicos mencionados por Ponge se aproximan con mayor o menor precisión a aquellos que la retórica antigua aconsejaba para conseguir el efecto de la evidencia. En esa mayor o menor precisión radica la versión pongeana de la evidencia retórica tradicional. Ponge conoce esa tradición, cita esa tradición, y renueva o reactualiza esa tradición.

En primer lugar, Ponge se refiere a un tipo de visualización que denomina *el objeto como noción* o *el objeto como idea*, que consiste en «placer l'objet choisi (...) au centre du monde (...); à ouvrir une certaine trappe dans mon esprit, à y penser naïvement et avec ferveur (amour)» («My Creative method»: I, 531).

Como se puede apreciar, el objeto como noción es el resultado de una doble actividad, porque implica primero la *elección* del objeto y, en seguida, su *posición* en el ámbito de una representación imaginaria. En este sentido, Ponge indica explícitamente que la presencia del objeto no ha de ser necesariamente una presencia física, sino que

basta con que ese objeto esté presente en el espíritu al modo de aquello que podríamos denominar como una composición mental.

El objeto como noción incluye las cualidades sensibles del objeto, entre las cuales Ponge puede *poner en valor* una única, aquella que constituye su *réaction préférée*, o bien, aquellas que son inhabituales o que suelen pasar desapercibidas. Este aspecto permite apreciar que la evidencia pongeana se propone restituir su objeto de una manera que busca desautomatizar los hábitos perceptivos, o bien, de una manera que apela a la emoción o al propio gusto del individuo, con lo cual esa evidencia se corporaliza.

Por otra parte, como adelantamos, el objeto como noción incluye también el nombre que lo designa, el cual hace surgir y pone en circulación todo tipo de pensamientos y de evocaciones.

El nombre del objeto a veces puede ser de ayuda; precisamente, cuando parece ser de suyo motivado («justificado», dice Ponge), o bien, cuando parece susceptible de ser motivado, aunque esa motivación solo sea una *invención*. Al contrario, cuando las cualidades del objeto no parecen establecer alguna relación con su nombre, entonces, la tentativa de expresión se produce *contra* esa palabra, cuyo obstáculo es preciso franquear [*franchir*]. Existe también una tercera posibilidad que permite apreciar la importancia del papel desempeñado por la dimensión temporal que caracteriza necesariamente al trabajo de expresión. Esa posibilidad consiste en el recurso a un efecto de suspenso o de sorpresa, según el cual el objeto es considerado como no nombrado o como no nombrable, de modo que solo puede ser reconocido cuando aparece su nombre al final del texto, como una suerte de definición sintética a partir de una descripción *ex nihilo*.

La descripción es, como sabemos, un término complejo en la escritura de Ponge. En este pasaje, así como en otros que hemos comentado, la descripción se entiende como un uso de la palabra que comparte notas comunes con la definición y la moralidad. Por otra parte, tal como la entiende Ponge, la descripción se propone como objetivo específico producir una ilusión.

La descripción es «una palabra concedida al objeto» que tiene la *pretensión* de que «el objeto tome claramente [*nettement*] la palabra» («My Creative method»: I, 533). Como hemos indicado en un capítulo anterior de esta tesis, esto es precisamente aquello que está en juego en la expresión «le regard-de-telle-sort-qu'on-le parle» y en la comprensión del poeta como un embajador del mundo mudo.

El pasaje de «My Creative method» que comentamos aquí identifica con mucha precisión la descripción pongeana con la prosopopeya, que constituye uno de los mecanismos retóricos más frecuentes para producir la ilusión de dotar de vida y de presencia al objeto²⁵⁰. Así entendida, la descripción pongeana es altamente paradójica, o al menos problemática, porque el objeto mudo nunca puede tomar efectivamente la palabra, aun cuando, a juicio de Ponge, ese objeto entregue igualmente una lección «en términos casi morales» («My Creative method»: I, 533).

En este caso, Ponge se muestra completamente consciente del carácter artificioso de la prosopopeya en su intento de que la evidencia muda del objeto se convierta en una evidencia parlante. Esto explica, de paso, por qué la evidencia pongeana es también una evidencia que refleja al propio ser humano²⁵¹. Al fin y al cabo,

²⁵⁰ Recordemos, de paso, que Jean Hagstrum reservaba el término *ékphrasis* exclusivamente para el efecto de dotar de voz y de vida al objeto.

²⁵¹ El reconocimiento de este carácter problemático por parte de Ponge aparece explícitamente en «Raisons de vivre heureux» (1928-1929): «Notons d'ailleurs que ces raisons sont justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses: quand elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue. Mais ceci est un terme, ou une perfection, impossible. Si cela pouvait s'atteindre, chaque poème plairait à tous et à chacun, à tous et à chaque moment comme plaisent et frappent les objets de sensations eux-mêmes. Mais cela ne se peut pas:

la prosopeya siempre ha consistido en la donación de la palabra a un objeto (o a un cuerpo) que no la posee, y la lección que se desprende de ese objeto (o cuerpo) siempre depende de esa donación. No obstante, ese carácter artificioso no implica que Ponge abandone o rechace este procedimiento; solo implica que su uso exclusivo puede devenir demasiado cómodo y monótono, y que, en cualquier caso, el uso de la prosopopeya así como de cualquier otro recurso «doit rester caché, être dans le squelette, jamais apparent» («My Creative method»: I, 533).

En cierta medida, los mecanismos mencionados por Ponge destacan por su diversidad. Algunos parecen referirse a una palabra individual y otros a un conjunto de palabras, algunos se refieren al uso de tropos o de figuras, y otros se refieren a la estructura del poema considerado como totalidad. Dentro de esta misma diversidad se encuentran, en un plano sonoro, aquello que Ponge denomina como la relación entre la forma prosódica del texto y el asunto tratado, y, en un plano visual, el uso del caligrama y de los recursos que proporciona la tipografía («My Creative method»: I, 533). Aunque Ponge se muestra reticente con respecto al uso del caligrama, su mención junto a los recursos tipográficos implica, por cierto, una renovación eminentemente moderna de la evidencia retórica, en la medida en que configura un tipo de visualización que presta atención a la imagen material de las palabras sobre la superficie de la página.

En este sentido, se puede afirmar que la novedad de la evidencia pongeana no tiene tanto que ver con la posibilidad de motivar el signo lingüístico, ni con la diversidad de recursos verbales de los que dispone para intentar producir la ilusión de la presencia de sus objetos de predilección. Estos aspectos siempre han estado presentes en la noción de evidencia, cuyo carácter proteico –en parte retórico y en parte poético, en parte forense y en parte epidíctico, en parte descriptivo y en parte narrativo– los

il y a toujours du rapport à l'homme... Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme» (I, 197-198).

antiguos tratados atestiguan con claridad. Si bien la inexistencia de reglas –o su reducción a una sola siempre cambiante– contrasta con el sistema estricto de reglas estipulado tradicionalmente por las retóricas antiguas, la retórica pongeana de lo particular se aviene perfectamente con ese carácter proteico de la evidencia.

De aquí que la novedad de la evidencia pongeana resida fundamentalmente en el papel que desempeña en ella el medio de expresión, es decir, en la consciencia que su escritura demuestra acerca de la condición mediada de toda expresión. Esa condición mediada es la que explica que, en búsqueda de una inmediatez que está fuera de su alcance, la escritura pongeana se proponga a sí misma como un trabajo sobre una materia cuya resistencia es preciso vencer. Pero, con ello, las palabras adquieren una presencia que las hace comparables con los objetos que se proponen representar, lo cual equivale a decir que las palabras pueden abandonar su función representativa. Es cierto que Ponge es cuidadoso cuando su misma argumentación se aproxima a dar este paso. La importancia que su escritura concede a la significación de las palabras y a su función comunicativa se traduce en una constante oscilación entre una y otra alternativa.

Si bien la noción de *difficulté vaincue* no es ajena a la evidencia retórica tradicional, la sola posibilidad de que las palabras constituyan ellas mismas un objeto implica un cambio fundamental en la comprensión de la evidencia. Es en este sentido que la evidencia pongeana retoma la comparación tradicional con la pintura, pues la condición material del medio de expresión de esta última y el trabajo invertido en su manipulación por parte de los artistas resultan más evidentes que en el caso de la poesía.

Pero si la comparación tradicional con la pintura se basaba en la capacidad de las palabras para producir una imagen mental del objeto representado que fuese equivalente en vivacidad y presencia a la imagen material que muestra un cuadro, el trabajo de expresión tal como lo entiende Ponge no solo introduce la posibilidad de que las

palabras produzcan ellas mismas una imagen material de ese objeto, sino que también problematiza la ilusión que está en la base de esa equivalencia. Pues, en la medida en que ese trabajo de expresión se revela como un proceso, al mismo tiempo pone en entredicho la propia noción de imagen entendida como algo fijo y acabado.

Creo que en este sentido se puede entender la intervención de Ponge en su *Entretien avec Breton et Reverdy* (1952) publicada, al igual que «My Creative method», en *Méthodes*: «Rien n'est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose. Les choses n'acceptent pas de rester sages comme images» (I, 689).

Aunque aspira a la forma acabada de las sentencias («My Creative method»: I, 534), o incluso de una bella imagen («My Creative method»: I, 523), la noción pongeana de evidencia siempre es la evidencia de un proceso. A esto se refiere Wendy Steiner cuando afirma que la antigua noción retórica de *enérgeia* se desplaza, en la poesía contemporánea, a la noción de *énérgeia*.

En cualquier caso, es preciso insistir que en la escritura pongeana, a diferencia de la *énérgeia* aristotélica, ese proceso no tiene por qué alcanzar una forma final (*érgon*). De esta manera, el trabajo de expresión entra en tensión con la noción de poema perfecto que, no obstante, constituye su horizonte.

6. Los dos tipos de evidencia.

Las anotaciones de 3 de febrero de 1948 de «My Creative method» son las últimas que se refieren a la noción de evidencia en la totalidad de los textos de Argelia. Como hemos indicado, esas anotaciones son también las últimas de «My Creative method» que Ponge escribe en Sidi-Madani.

Si hasta ahora Ponge ha abordado la noción de evidencia principalmente desde el punto de vista del objeto y del medio de expresión, en cambio, ahora postula decididamente la existencia de dos tipos de evidencia de acuerdo al efecto que producen en el receptor.

Para ello, no obstante, Ponge se ve obligado a regresar una vez más al contraste entre la evidencia y la explicación que, en la jornada anterior de escritura, había abandonado en favor de la noción de perfección del poema, cuyo corolario es el poema que porta su propia evidencia consigo.

Recordemos que en esa jornada (31 de enero de 1947) Ponge ha afirmado *contra* Sócrates que el hecho de que un poema no pueda ser explicado constituye la gloria de ese poema y de su autor, porque la perfección del poema consiste, precisamente, en la coincidencia entre el decir y el querer decir del poema. Pero, inmediatamente a continuación, como hemos indicado, Ponge niega que un poema perfecto pueda definirse exclusivamente por la cualidad de no poder ser explicado.

El término evidencia, entonces, desplaza el foco del problema, no solo porque hace innecesaria cualquier explicación del poema, sino porque socava la misma posibilidad de plantear la pregunta por la explicación del poema. Por esta razón, como sabemos, Ponge termina por rehabilitar la figura de Sócrates quien, a su juicio, nunca habría tenido que plantear siquiera la pregunta por la explicación del poema si este último hubiese sido evidente de suyo.

Se puede afirmar que el interés que demuestra Ponge por el efecto que produce la evidencia en el receptor en esta última parte de «My Creative method» tiene una doble justificación. Por una parte, ese interés se puede considerar como una consecuencia lógica del compromiso retórico de su proyecto de escritura. La retórica es, como sabemos, la técnica que se ocupa del efecto que producen las palabras. Pero, en

seguida, como hemos indicado, ese interés se debe a la paradoja de verse enfrentado a la solicitud de explicar unos textos que son, a su juicio, tan evidentes.

Si la evidencia es aquello que no se explica, precisamente, porque no requiere de explicación; si la evidencia es aquello que se impone por sí solo, tal como la presencia de los objetos del mundo exterior; si la evidencia es, en definitiva, una evidencia muda, ¿cómo comprender la solicitud de explicar esa evidencia?

Aunque Ponge distinga entre explicar tal o cual de sus textos y develar el método que ha permitido producirlos, la solicitud de *Trivium* conduce inevitablemente al contraste –o incluso a la fricción– entre evidencia y explicación.

En este sentido, se puede afirmar que la parte final de las anotaciones del 3 de febrero de 1948 de «My Creative method» repite en cierta medida la puesta en escena que ofrecía la cita pongeana de *Apología de Sócrates* de la jornada del 10 de enero del mismo texto, y que con ello cierra el ciclo abierto por esa cita.

Si en esa ocasión Ponge había entendido la pregunta por aquello que los poetas han dicho o han querido decir en sus composiciones como el resultado de una «cierta tontería de Sócrates» (I, 528), en cambio, ahora entiende la pregunta por la manera en que ha sido producido el carácter evidente de sus textos como el resultado de «una impotencia o una torpeza común para escribir claramente», como la consecuencia de «una cierta imbecilidad (o muy grande complicación) de los espíritus de la época» («My Creative method»: I, 535).

En ambos casos, por cierto, el gesto de Ponge es voluntariamente polémico no solo porque, como hemos indicado, él mismo explica en cierto sentido sus textos, sino también porque en ambos casos la acritud de su expresión da paso en seguida a un vuelco en su argumentación, que rescata algo de aquella postura que había atacado. En

esto consiste, precisamente, aquello que hemos denominado como «puesta en escena» y «juego de espejos».

En principio, en la jornada del 3 de febrero de 1948, Ponge intenta resolver el contraste entre evidencia y explicación insistiendo en el carácter claro, inexplicable y evidente de sus textos. Desde esta perspectiva, como hemos indicado, Ponge asume que la solicitud de explicación no apuntaría tanto a explicar esos atributos de su escritura en cuanto tales como a explicar los mecanismos que han permitido llegar a ellos, es decir, a su proceso de producción.

Por esta razón, a juicio de Ponge, la solicitud de explicación no pondría en cuestión esos atributos sino que, al contrario, constituiría una suerte de reconocimiento de los mismos.

Et peut-être puis-je penser qu'on admet ainsi dès l'abord qu'ils [mes écrits] soient assez clairs pour être reconnus, pour qu'on les reconnaisse *inexplicables* et qu'on se borne alors à me prier de dire comment j'ai pu parvenir à produire des textes si *inexplicables*, si évidemment clairs, si évidents («My Creative method»: I, 535).

Sin embargo, Ponge no se muestra satisfecho con esta primera respuesta, pues no resuelve el contraste entre evidencia y explicación, sino que únicamente lo pospone o lo desplaza. Por esta razón, Ponge plantea una segunda respuesta que, a diferencia de la anterior, no se sitúa ya en el plano de la producción de sus textos, sino que en el plano de la recepción de los mismos.

A pesar de su claridad, la evidencia pongeana es una evidencia que produce *sorpresa*, y es ese carácter sorprendente el que motiva en la práctica la solicitud de explicación. El vuelco en la argumentación pongeana se puede apreciar a contar del párrafo que sigue inmediatamente a continuación del último que hemos citado.

À la vérité, cette démarche présente elle-même quelque chose d'assez étonnant. Car enfin, comment se fait-il qu'on soit tellement surpris (ou intéressé) par le caractère évident d'un texte, qu'on songe à s'enquérir de la façon dont il a été produit? («My Creative method»: I, 535).

Ponge decide entonces incorporar a la noción de evidencia el efecto de sorpresa que producen sus textos en el lector. Si sus textos son evidentes, al mismo tiempo presentan un carácter sorprendente y –agrega esta vez– inaudito. Si sus textos son evidentes, al mismo tiempo presentan un carácter extraño del cual surge, precisamente, esa sorpresa.

Por esta razón, las anotaciones del 3 de febrero de 1948 concluyen con la postulación de dos tipos de evidencia: una común, que no solicita explicación alguna, y otra extraña que, pese a su carácter sorprendente, igualmente convence:

Mais peut-être de cette demande –(je le préférerais, après tout)– puis-je inférer plutôt autre chose.

C'est que certains de mes textes, pour évidents qu'ils paraissent, présentent en même temps un caractère inouï, surprenant, –et que la surprise enfin qu'ils provoquent (et les questions consécutives à cette surprise) ne tiennent pas tellement à leur évidence qu'à leur étrangeté?...

Il me faudrait donc conclure à deux sortes d'évidences: la commune, qui ne donne lieu à aucune question, et l'étrange (qui surprend en même temps qu'elle convainc).

Peut-être parviendrai-je ainsi insensiblement à mon propos... («My Creative method»: I, 535-536)

6.1 La evidencia extraña y el misterio indescriptible de los objetos.

¿Qué puede ser o en qué puede consistir una evidencia *extraña* que se distingue de una evidencia *común*? ¿No es acaso una contradicción el postular un dar a ver que quiere ser claro y que, a la vez, produce un efecto de sorpresa? ¿Cómo se articula ese dar a ver con una extrañeza que no solo sorprende, sino que además convence? ¿Qué papel desempeña la postulación de una evidencia extraña en la escritura de Ponge?

La postulación de dos tipos de evidencia, como sabemos, no es ajena a la tradición de la retórica clásica. Ya Aristóteles planteaba una distinción entre una evidencia que surge de la *performance* escénica y una evidencia que surge de la imagen mental que produce la lectura de un texto. En el caso particular de la distinción

pongeana entre una evidencia común y una evidencia extraña, se podría pensar, por ejemplo, en la distinción que plantea Quintiliano entre *perspicuitas* y *evidentia*. No obstante, en este caso ninguno de los dos términos implica una claridad que produzca, a la vez, un efecto de extrañeza, ni en el plano intelectual de la comprensión ni en el plano imaginativo de la ficción o de la ilusión, por mucho que Quintiliano afirme que la evidencia produce un sentimiento emocional de asombro.

Se podría pensar, entonces, en la distinción que propone Pseudo-Longino entre evidencia retórica y evidencia poética, en cuyo caso efectivamente nos encontramos con un dar a ver que produce un sentimiento enigmático no solo de asombro, sino que también de arrebató, a cuya fascinación e intensidad afectiva es imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable.

Sin embargo, aunque estas cualidades no están lejos de la emoción que, de acuerdo a algunos textos pongeanos, produce el encuentro con el objeto, el sentimiento descrito por Pseudo-Longino está ligado al efecto que produce el intento de representar lo grande, lo inmenso, lo magnífico y, como sabemos, la escritura pongeana se propone representar objetos simples, cotidianos, olvidados o soslayados.

Por esta razón, en el caso de plantear una relación entre la evidencia extraña de Ponge y la evidencia poética de Pseudo-Longino habría que asumir la posibilidad de un tipo de sublime completamente distinto que surgiría, por decirlo así, de una suerte de abismo que se abriría en el plano de lo cotidiano. De ser así, cabría recordar que, según una argumentación que Ponge desarrolla desde «Introduction au "Parti pris des choses"» (1928), la atención prestada a los objetos más sencillos mediante el ejercicio de una mirada cercana y de una escritura descriptiva permite, si no resolver el «abismo metafísico» abierto por el drama de la expresión, al menos suplirlo o compensarlo.

Ponge no vuelve a referirse a la distinción entre una evidencia común y una evidencia extraña en el resto de su obra y, como se aprecia en los puntos suspensivos, este mismo pasaje de «My Creative method» permanece inconcluso o indeterminado.

Quizás cabría pensar esa misma indeterminación como una decisión consciente y voluntaria, que ya indica algo de la naturaleza de esa evidencia. También se podría pensar, como el mismo Ponge indica en «My Creative method», en que los mecanismos que operan en su escritura han de quedar ocultos y no mostrarse. En cualquiera de estos casos es preciso leer este pasaje con atención.

En primer lugar, según la argumentación de «My Creative method», la postulación de una evidencia extraña intenta acoger la experiencia de la recepción de los textos pongeanos, es decir, intenta dar cuenta de una experiencia de lectura que aparece marcada por tres atributos: la sorpresa, lo inaudito y lo convincente.

Por de pronto, los atributos de la sorpresa y de la convicción corresponden a los efectos que producen los objetos del mundo exterior en contraste con el sentimiento de decepción, de repulsión o de náusea que producen las ideas en el individuo.

De acuerdo a las anotaciones del 27 de diciembre de 1947 de «My Creative method», esa convicción surge a partir de la «presencia», la «evidencia concreta», el «espesor», las «tres dimensiones», el «aspecto palpable» y el «carácter indubitable» de los objetos del mundo exterior (I, 517). De acuerdo a las anotaciones del 5 de enero de 1948 del mismo texto, los objetos del mundo exterior causan sorpresa (*surprise*) y arrebató (*ravir*), a pesar de —o debido a— que esos objetos, a diferencia de las ideas, no solicitan en modo alguno la aprobación o el consentimiento del individuo.

El atributo de lo inaudito, por su parte, es el mismo que caracteriza al «clima de la evidencia» que aparece en las anotaciones del 22 de diciembre de 1947 de «Pochades

en prose» y que constituye, como sabemos, la primera aparición del término evidencia en la totalidad de los textos de Argelia (I, 551).

De acuerdo con ese pasaje, el clima de la evidencia corresponde a una revelación del mundo exterior que se produce en términos lumínicos y corporales, que está en el origen de la decisión pongeana de tomar la pluma. En este contexto, el atributo de lo inaudito está ligado a una escritura que se propone vencer la dificultad de expresar lo simple y de expresarlo simplemente –aun a riesgo de caer en la oscuridad–, como si esa simplicidad hubiese quedado oculta por el hábito y fuese necesario revelarla en toda su novedad.

A esto mismo nos referíamos cuando, a propósito de nuestra lectura de «L'Éillet», afirmábamos que Ponge no pretende sumergirse en lo desconocido para encontrar lo nuevo, sino que sumergirse en lo conocido –aunque soslayado y olvidado– para encontrar aquello que siempre ha estado ahí, y cuya aparición tiene la novedad y la sorpresa de lo re-conocido. En eso se basa también, como sabemos, el trabajo de escritura pongeana sobre los lugares comunes del lenguaje, los cuales se ofrecen como una materia común, usada y reutilizada, al modo de un pote de pintura sucia, cuyo obstáculo es preciso vencer para acceder a una expresión que sea propia (*propre*) tanto para el objeto como para el individuo.

Por esta razón, no se puede considerar como una casualidad que el atributo de lo inaudito se inscriba, junto al atributo de lo inédito, en esa línea fundamental del programa de escritura pongeana que se propone elaborar un inventario del universo de los objetos del mundo exterior, que no por familiares dejan de pasar desapercibidos, con el objetivo de trastornar las clasificaciones habituales, herederas de un conocimiento

fijo y anquilosado, y de volver a mostrar esos objetos como si se los viera por primera vez²⁵² («My Creative method»: I, 521).

De hecho, como hemos indicado, en esto consiste, precisamente, la afinidad que existe entre la escritura pongeana y la noción de «extrañamiento» (*ostranénie*) propuesta por Viktor Shklovski, cuya operación apunta a revitalizar los hábitos perceptivos que se han automatizado debido a la costumbre.

En este sentido, la búsqueda por parte de Ponge de un nuevo tipo de textos, que combinan la infalibilidad, la indubitabilidad y la brevedad de la definición con el aspecto sensorial de la descripción, responde al objetivo declarado de poner en crisis un modelo de conocimiento y de recomponer la fisura operada en el ámbito del lenguaje por la compartimentación de la experiencia entre la sensibilidad y el intelecto («My Creative method»: I, 516-517).

Las «descripciones-definiciones-objetos-de-arte literario» que Ponge pretende formular han de presentarse así de una «manera más sensible, más impresionante [*frappant*], más agradable también» con el objetivo explícito de «renovar el mundo de los objetos» («My Creative method»: I, 521). Por otra parte, como hemos comentado, en la medida que ese nuevo tipo de textos tiene un origen humano, entonces, son más conmovedores [*touchants*], más decisivos, y más capaces de obtener la aprobación del individuo, en comparación con los objetos naturales, cuya presencia y evidencia se proponen alcanzar («My Creative method»: I, 520).

²⁵² Otro texto importante en este sentido es *Pour un Malherbe*: «Notre raison d'être est certes, en premier lieu, de nous retourner décidément vers le monde (parti pris des choses) pour y re-nourrir l'homme; de participer à la révélation de nouvelles valeurs, parfaitement inouïes —et c'est ainsi que nous pouvons excuser certains de tourner définitivement le dos aux anciens—; mais, d'autant que nous nous en sentons le pouvoir et la ressource, nous ne devons pas hésiter à assumer les valeurs anciennes» (II, 19). Ver también: «Introduction au "Galet"» (I, 201-204).

En este sentido, se puede afirmar que las nociones de sorpresa (*surprise*), de lo conmovedor (*touchant*), y de lo impresionante (*frappant*) configuran una suerte de campo semántico, que se podría denominar como el de una *retórica de los afectos*²⁵³.

Desde una perspectiva retórica tradicional, lo impresionante desempeña una función clave en la persuasión, que consiste en liberar al auditorio del tedio (*taedium*) (Lausberg: II, 498). El origen de ese tedio puede radicar en el carácter intrascendente del asunto –tal como ocurre con el objeto voluntariamente común o habitual del elogio paradójico pongeano–, o bien, en la disposición psíquica de un público que en principio puede no mostrar interés por ese asunto. Por esta razón, el orador necesita captar la atención de ese público y mantenerla en un estado de tensión, mediante un efecto de sorpresa que «consiste en la afirmación de que el objeto que se va a tratar entraña una importancia extraordinaria»²⁵⁴ (Lausberg, 1966: I, 244).

De acuerdo a algunas retóricas, el efecto de sorpresa describe una escala ascendente de intensidad que sigue este orden: sorprender (*surprendre*), impresionar (*frapper*), sobrecoger (*saisir*), y cautivar (*attacher*) (Lausberg, 1966: III, 393). Desde esta misma perspectiva, el grado máximo de los efectos de sorpresa corresponde a la *éktasis* (Lausberg, 1996: II, 494).

Además de los términos *sorprender* e *impresionar*, en algunos textos pongeanos es posible encontrar otros que se refieren a los grados mayores de intensidad afectiva,

²⁵³ Según Lausberg, lo conmovedor (*touchant*) corresponde a aquello que impresiona (*qui frappe*) y, en seguida, a aquello que «enternece» (*qui attendrit*) (Lausberg, 1966: III, 397).

²⁵⁴ Según Lausberg, el término *frapper* se define como «faire impression sur l'esprit ou le cœur» y remite a la noción más general de «surprendre» (1966: III, 345). La razón de ello consiste en que esa impresión sobre el espíritu suele ser el resultado de un cambio repentino que «faire éprouver le sentiment de l'inattendu» (1966: III, 393). Según el mismo Lausberg, el efecto de sorpresa puede conseguirse por diversos medios: «1) por la gozosa admiración de la mímisis como hecho; 2) por el *ethos* engendrador de *delectatio* y por el *pathos* que sacude hasta las raíces del alma; 3) mediante el *docere*, en cuanto implica algo nuevo y apropiado para quebrantar el *taedium* y en cuanto contiene, además de la novedad, algo útil y provechoso para la vida; 4) mediante el *kathólou*, en cuanto este representa una concentración del ser distinta de la acostumbrada realidad caótica, aunque semejante a ella; 5) mediante los fenómenos sorprendentes del lenguaje» (1966: II, 494).

los cuales aparecen referidos, precisamente, a la emoción que produce el encuentro con el objeto. Solo citaremos tres ejemplos.

En «Des cristaux naturels» (1946), Ponge se pregunta por qué frente a la vista de los cristales uno se encuentra tan bruscamente sobrecogido (*brusquement saisi*) (I, 632). En *La Fabrique du pré* (1960-1970), por su parte, el reconocimiento de que los fenómenos del mundo exterior *son ya palabras* produce una emoción que Ponge califica con el término «éxtasis» (II, 430). En *Le Savon* (1942-1965), finalmente, la utilidad de los poetas y de los artistas consiste en procurar placer (*plaisir*) mediante la comunicación «de su propia emoción (...) en presencia de la realidad cotidiana». Esa emoción se presenta como una mezcla de sorpresa (*surprise*), de admiración (*émerveillement*), y de un sentimiento de lo inaudito (*inouï*), pero también de un sentimiento de «lo fatal», o «incluso de lo trágico» (II, 413-414).

En este contexto, el uso del adjetivo «impresionante» (*frappant*) resulta particularmente importante porque constituye, como hemos comentado, un núcleo en torno al cual se agrupa una serie de formulaciones que apuntan a un funcionamiento verbal eficaz, y que se ofrecen como un horizonte de perfección al cual tendería todo lenguaje («My Creative method»: I, 534; «Réponse à un enquête radiophonique sur la diction poétique»: I, 646; «Tentative orale»: I, 655).

En el capítulo que dedicamos al interés pongeano por las sentencias, elaboramos un listado de este tipo de formulaciones, que abarca un periodo de más de cincuenta años de escritura: «formules frappantes, valables, capables de victoire dans une discussion pratique» («Examen des "Fables logiques"»: II, 1029), «poèmes-formules: plus clairs, frappants, décisifs que toute explication» («My Creative method»: I, 534), «formules frappantes (autoritaires) et évidentes, qu'elles puissent se passer d'être

signées» (*Pour un Malherbe*: II, 33), y «formules frappantes, audacieuses, hardies, mais infaillibles, sans réplique(s)» (*Comment une figue de paroles et pourquoi*: II, 767).

De hecho, la evidencia extraña opera una función muy próxima a aquello que Ponge denomina como el carácter ambiguo, oracular o enigmático de las sentencias. Un carácter que, sin eliminar la eficacia de su capacidad de convencimiento —es decir, de aquello que precisamente se ofrece como su horizonte de perfección—, reafirma igualmente la disposición permanente de este tipo de formulaciones a ser interpretadas de maneras diversas.

Desde esta perspectiva, si la función que desempeña la evidencia extraña se asemeja al efecto que producen las sentencias, esto se debe a que en última instancia esa evidencia se revela como un atributo de los objetos del mundo exterior. Como afirma Ponge en «Tentative orale», a final de cuentas, los verdaderos oráculos son los objetos del mundo exterior y, por esta razón, nada parece más normal, a su juicio, que la creación de unos textos que aspiren a adoptar las cualidades de esos objetos («Tentative orale»: I, 655).

En efecto, si la evidencia es una virtud propia de la expresión, que establece una relación de conveniencia, de respeto, o de adecuación con el objeto de esa expresión, entonces, la evidencia extraña no solo corresponde a un efecto que producen los objetos literarios, sino que al mismo tiempo a un efecto que producen los objetos del mundo exterior.

El recorrido que hemos seguido a partir de la pista que ofrecen los atributos de la sorpresa, de lo inaudito y de lo convincente es una prueba de este origen objetivo de la noción de evidencia.

En un texto tan temprano como «Raisons de vivre heureux» (1928-1929), ya se puede apreciar en germen esta postura, cuando Ponge afirma que la perfección a la que

apuntan sus textos consiste en que los objetos sean descritos desde su propio punto de vista. Perfección imposible, por cierto, porque de ser así cada poema complacería (*plaire*) e impresionaría (*frapper*) tal como complacen e impresionan los objetos del mundo exterior. Por esta razón, como hemos indicado, Ponge se propone modelar el lenguaje con el objetivo de que este último ofrezca la impresión de un nuevo idioma que produzca, al menos, el mismo efecto de sorpresa (*surprise*) y de novedad (*nouveauté*) que esos objetos («Raisons de vivre heureux»: I, 198).

La evidencia extraña es, entonces, una evidencia verbal que intenta dar cuenta de la evidencia de unos objetos que se muestran ellos mismos como extraños.

Probablemente no exista otro lugar donde Ponge se refiera tan explícitamente a esta duplicidad en el efecto que producen los objetos como «Pierre Charbonnier» (1949), publicado en *L'Atelier contemporain* (1977), que constituye uno de los tres textos que dedica a este pintor:

Que le monde, que chaque motif, chaque objet soit "ravissant" ou au contraire "atroce": c'est bien possible. Sans doute n'est-ce qu'une affaire d'humeur. Or nous avons connu beaucoup d'humeurs. On ne nous y reprendra guère, sinon que nous le voulions. Mais qu'il soit à la fois *absurde* et *évident*, à la fois une question parfaitement insoluble et un problème parfaitement résolu, voilà ce qui nous est à chaque instant sensible, voilà ce qui nous saisit chaque fois. Étonnés mais convaincus. Convaincus mais étonnés («Pierre Charbonnier»: II, 572)

En este sentido, se puede afirmar que la postulación de una evidencia extraña no elimina ni sustituye a la evidencia común. Como hemos podido apreciar en esta tesis, los atributos de la *sorpres*a, de lo *inaudito* y de lo *convinciente* han estado siempre presentes en la reflexión pongeana. Por esta razón, se puede afirmar que la postulación de una evidencia extraña desempeña, en cambio, la función de corregir o de compensar el carácter definitivo que caracteriza a la noción de evidencia considerada en general.

Si la evidencia es aquello que no se explica, precisamente, porque no requiere de explicación, entonces, la consecuencia inmediata de la postulación de una evidencia

extraña consiste en reafirmar el carácter siempre inacabado de todo discurso frente al riesgo de la clausura del sentido por parte de una palabra infalible cuya autoridad pone fin a la comunicación.

En otras palabras, la postulación de una evidencia extraña reafirma una vez más el carácter relativo de toda perfección que puede alcanzar el uso del lenguaje.

Pero, a la vez, la postulación de una evidencia extraña implica que el carácter siempre inacabado de todo discurso, que el carácter relativo de toda expresión, tiene su origen en que los objetos del mundo exterior ofrecen ellos mismos una evidencia en la que permanece un resto inasimilable o irreductible a su expresión verbal. Como si en la misma noción de evidencia hubiese algo que no es del todo evidente; como si algo en la evidencia permaneciera siempre mudo y, en consecuencia, siempre disponible a un nuevo intento de formulación verbal; como si la evidencia muda de los objetos ofreciese resistencia a una evidencia verbal que, no obstante, encuentra en ese mutismo la incitación para su propio ejercicio.

Aquello que hemos denominado como una retórica de los afectos apunta, precisamente, en esta dirección.

La emoción que produce la presencia corporal del objeto ante la sensibilidad del individuo constituye la única evidencia. De ahí en más, esa emoción es la que ha de ser descrita y explicada. Una de las pocas ocasiones en que Ponge concede una valoración positiva a la explicación se refiere, precisamente, a la explicación de esa emoción, cuya primacía –cuya evidencia– nunca es puesta en duda²⁵⁵.

²⁵⁵ Me refiero a las anotaciones de 19 de julio de 1941 de «La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence» a las que ya nos hemos referido: «Il s'agit de bien *décrire* ce ciel tel qu'il m'apparut et m'impressionna si profondément. De cette description, ou à la suite d'elle, surgira en termes simples l'*explication* de ma profonde émotion. Si j'ai été si touché, c'est qu'il s'agissait sans doute de la révélation sous cette forme d'une loi esthétique et morale importante. À l'intensité de mon émotion, à la ténacité de mon effort pour en rendre compte et aux scrupules qui m'interdisent d'en bâcler la description, je juge de l'intérêt de cette loi. J'ai dégager cette loi, cette *leçon* (La Fontaine eût dit cette morale). Ce peut être aussi bien une loi scientifique, un théorème. ... Donc, à l'origine, un sanglot, une émotion sans cause apparente.» (I, 424).

En su reflexión en torno a las sentencias, tal como aparece en «Tentative orale» (I, 654), «Réponse à une enquête sur la diction poétique» (I, 646) y *Pour un Malherbe* (II, 33), Ponge denomina a ese resto mudo como «carácter oracular» o «enigma». En «Déclaration, condition et destin de l'artiste» (1950), publicado en *Nioque de l'avant-printemps* (1983), lo denomina simplemente como «misterio» o «secreto»²⁵⁶. En *Comment une figue de paroles et pourquoi*, ese resto irreductible aparece, en cambio, como «la prueba de la existencia indescriptible» del objeto (II, 768).

En efecto, la noción de evidencia tal como la entiende Ponge es aquello que pretende nombrar algo que, en última instancia, resulta propiamente innombrable; en cierto sentido, la prueba de una ignorancia, pero que, a la vez, de alguna manera, es aquello que constituye lo único de cuya maravillosa singularidad nuestro cuerpo puede dar prueba.

Qu'est-ce que l'évidence? C'est la qualité de cela même dont je sais que je l'ignore et ignorerai toujours, la qualité de ce dont mon esprit désespère et dont mon corps à chaque rencontre éprouve la merveilleuse et singulière, la singulière irréductibilité à mon esprit. La troublante (me dit-on: peut-être mais non, à mon sens, plutôt rassurante (donnant confiance) irréductibilité {à la connaissance|à la définition} (*Comment une figue de paroles et pourquoi*: II, 779).

El reconocimiento del misterio indescriptible del objeto no implica, como sabemos, una capitulación por parte de la escritura pongeana. Por el contrario, nunca será suficiente insistir en que esta última encuentra en esa dificultad el impulso para su propio ejercicio.

En este sentido, como ya hemos comentado a propósito de la tensión entre el estatuto representacional y no-representacional de la escritura pongeana, el mismo texto de *Comment une figue de paroles et pourquoi* fundamenta la posibilidad de afirmar la

²⁵⁶ En «Déclaration, condition et destin de l'artiste» (1950), publicado en *Nioque de l'avant-printemps* (1983): «[L'artiste] exprime *face au monde* (à propos des émotions qu'il en reçoit) *son plus particulier*. Respecte son impression première: ce qu'il reçoit des objets du monde. Cela doit compter plus que tout: pas d'autre vergogne. Il est là pour exprimer la nature muette (le mystère, le secret, à l'égal du savant)» (II, 981).

autonomía del objeto verbal en el hecho de que los objetos del mundo exterior permanezcan abandonados en el ámbito de la existencia, un ámbito que equivale, como indica ese mismo texto, a un paraíso perdido al que la palabra no tiene acceso.

Desde nuestra perspectiva, esa tensión está en el centro de la poética de Francis Ponge. Por esta razón, si por un afán sistematizador o una avidez de conclusiones demasiado pronta, llegase a pensarse que la afirmación de la existencia indescriptible del objeto conduce a la negación rotunda de la posibilidad de un acceso verbal al mundo exterior, un texto como *La Fabrique du pré* nos haría regresar nuevamente a un origen. Porque ese paraíso que *Comment une figue de parole et pourquoi* declara perdido, reaparece en *La Fabrique du pré* como una posibilidad cierta, bajo la condición de que las palabras y las cosas se confundan en una alabanza que intenta replicar un acto de nominación primordial: «La alabanza enseguida se inflama en nuestra garganta. / Creemos estar en el paraíso» (II, 512).

Desde esta perspectiva, la escritura pongeana plantea ciertamente una utopía lingüística, pero esa utopía está corregida constantemente por el escepticismo, o si se quiere, la escritura pongeana plantea un escepticismo lingüístico, pero ese escepticismo está alimentado permanentemente él mismo por una utopía.

V. La noción de evidencia en *La Fabrique du pré*.

El recorrido que hemos ofrecido a partir de la lectura de los textos de Argelia y, en particular, desde la «mirada metatécnica» de «My Creative method» (Veck, 1993: 23), nos ha permitido identificar los rasgos fundamentales que definen la noción de evidencia en el marco de la escritura pongeana.

La posición estratégica que ocupan esos textos en la bibliografía del autor, y el hecho de que ese mismo recorrido nos haya conducido a la lectura de otros textos que pertenecen a épocas muy distintas, permite plantear que esos rasgos resultan pertinentes para una aproximación general a la obra de Francis Ponge.

En este sentido, nuestra investigación bien podría encontrar su término aquí. Sin embargo, hemos decidido dedicar el último capítulo de esta tesis a la lectura de un texto que nos permita apreciar una vez más el funcionamiento específico de la noción de evidencia. De este modo, si con la lectura de «Le martyre du jour ou "contre l'évidence prochaine"» (1922) abordamos ese funcionamiento en un texto temprano, y si con la lectura de «L'Œillet» (1941-1944) abordamos ese funcionamiento en un texto de madurez, con la lectura de *La Fabrique du pré* (1960-1970) abordaremos ese funcionamiento en un texto que corresponde a un periodo tardío de la escritura de Francis Ponge.

La elección de este texto no es azarosa. *La Fabrique du pré* retoma, condensa y reformula varios de los aspectos más representativos de la escritura pongeana. Se podría afirmar incluso que el mismo Ponge –quien se empina ya por sobre los 70 años– ofrece en él un nuevo balance de su escritura. Probablemente esta es la razón que explica que *La Fabrique du pré* haya sido objeto de numerosos estudios críticos. Entre esos estudios destaca particularmente aquel propuesto por Tineke Kingma-Eijgendaal y Paul J. Smith, titulado «Fabriquer *Le Pré*: Rhétorique et iconicité du dernier Ponge» (2004) que, junto con ofrecer un resumen de los principales problemas que ha abordado la crítica, propone él mismo una «microlectura» que aborda minuciosamente la totalidad del texto pongeano.

Teniendo esto en cuenta, la lectura que planteamos a continuación se centrará en algunos aspectos muy específicos de *La Fabrique du pré*. Estos apuntan

fundamentalmente a la operación de la noción de evidencia y a su articulación con una reflexión sobre las diversas artes (poesía, pintura, música) en cuanto medios adecuados para dar cuenta del objeto de emoción.

Antes de continuar, es imprescindible describir las particularidades de la edición original de *La Fabrique du pré*, porque un primer aspecto central de dicho texto se ofrece a los sentidos antes del momento que corresponde propiamente a la lectura.



Figura 1: Portada de la edición original de *La Fabrique du pré* (Ponge, 1971).

La Fabrique du pré fue publicado por primera vez en Ginebra, con un tiraje de 1000 ejemplares numerados, durante el mes de febrero del año 1971, en la colección titulada «Les Sentiers de la création» de las Éditions d'Art de Albert Skira. El volumen tiene 272 páginas y su formato es de 21,5 cm. de alto por 16,5 cm. de ancho. La edición de Skira consiste en la reproducción facsimilar de una selección de borradores, redactados y fechados entre octubre de 1960 y marzo de 1970, que corresponden al proceso de escritura cuyo resultado es el poema «Le pré» publicado siete años antes, durante el

verano de 1964, en la revista *Tel Quel* N°18, y de 23 ilustraciones de origen y de factura muy diversos: pinturas, páginas de diccionario, partituras, grabados, dibujos, tapices, mapas y fotografías, que tienen como pie de página citas de los borradores, y que configuran una suerte de constelación que gira en torno al motivo del prado.

Desde una perspectiva formal, *La Fabrique du pré* se divide en siete partes:

Una *prière d'insérer* en la solapa de la primera página de cobertura, donde Ponge se dirige al lector y se refiere a las circunstancias de la publicación en la colección de Skira.

Un texto introductorio o prefacio titulado «Les Sentiers de la création», que recoge el nombre de la colección, y que consiste en una serie de fragmentos breves, fechados entre el 23 de marzo y el 11 de julio de 1970, que son los últimos redactados por Ponge una vez que ya se había decidido la publicación en Skira.

La reproducción en facsímil de 91 folios del *dossier* titulada propiamente «La Fabrique du pré», acompañada por 23 ilustraciones en blanco y negro y en color. Se trata de la reproducción de borradores tanto manuscritos como mecanografiados, cuyas fechas de redacción se sitúan entre el 11 de agosto de 1960 y el 23 de julio de 1964, y que incluyen múltiples pasajes tachados, añadidos y variantes.

La versión definitiva del poema «Le pré», impresa sobre papel marrón, cuyo contenido corresponde a aquella publicada inicialmente en la revista *Tel Quel*, la cual fue re-editada posteriormente en *Nouveau Recueil* (1967).

La transcripción de los borradores de la *La Fabrique du pré* impresa esta vez sobre papel verde.

El facsímil de un folio titulado «Voici pourquoi j'ai vécu», datado en Les Fleurys, durante la noche del 19 al 20 de julio de 1961.

Finalmente, una banda verde con el siguiente texto escrito en blanco: «PRÈS PARÈS
PAR CHAGALL BACH COURBET DUBUFFET GIORGIONE COROT GÉRÔME CÉZANNE LITTRÉ BOTTICELLI
PICASSO BALTHUS SEURAT... *ET FRANCIS PONGE*».

En general, la crítica se ha referido a las dificultades asociadas a la puesta en página de un texto que exhibe numerosas variantes, tachados y adiciones marginales, las cuales problematizan el estatuto de obra terminada y el estatuto de obra original. Este último aspecto se puede apreciar particularmente en la dificultad que existe para determinar cuál es la edición original del poema «Le pré», si acaso la versión de *Tel Quel* (1964), o su re-edición en *Nouveau Recueil* (1967), o aquella que aparece en *La Fabrique du pré* (1971). En este último caso, cabe destacar que los criterios de selección de los borradores y de las imágenes no siempre resultan claros, y que la secuencia en que aparecen los borradores no obedece necesariamente a un orden cronológico. Por otra parte, tal como se aprecia en la banda verde que hemos descrito, *La Fabrique du pré* problematiza también la noción de autoría, en la medida en que se ofrece como el resultado de la colaboración de diversos individuos. No obstante, Ponge reintroduce dicha noción mediante la importancia que concede a su nombre en esa misma banda verde y a la disposición gráfica de su firma en las partes finales del texto.

Si nos hemos detenido en la descripción de las particularidades de la edición de Skira, esto se debe a que acentúan un aspecto que muchas veces pasa desapercibido y que consiste en la condición de objeto que posee todo libro. Aunque no se pueda afirmar en modo alguno que constituya un autógrafo –como veremos, Ponge indica exactamente lo contrario–, la edición original de *La Fabrique du pré* plantea un problema que atañe a aquello que podríamos denominar como las condiciones de reproducción de un texto que sin ser único, posee unas cualidades que se aproximan a lo *aurático* en el sentido benjaminiano del término. Esto no solo se puede apreciar en la dificultad que existe para acceder a la edición original, o en el costo involucrado en la

posibilidad de su re-edición, sino sobre todo en que si bien las distintas ediciones de *La Fabrique du pré* dicen exactamente lo mismo, en cambio, no se puede afirmar que todas muestren lo mismo, o que convoquen una misma experiencia de lectura.

Por esta razón, con la intención de compensar aunque sea mínimamente este déficit, hemos decidido incluir la reproducción de algunas imágenes en este último capítulo de la Tesis²⁵⁷.

1. Los senderos de la creación.

Como indicamos al comienzo de esta tesis, el proyecto de escritura de Francis Ponge se puede describir desde una perspectiva general como el intento por restituir verbalmente la presencia de un objeto sensible o de la emoción que ese objeto ha producido en la sensibilidad del individuo con toda la inmediatez del primer encuentro.

Esta perspectiva es la que permite comprender, precisamente, el interés de Ponge por la noción retórica de evidencia en cuanto virtud propia de la expresión, que establece una relación de conveniencia, de respeto y de adecuación con el objeto de esa expresión («My Creative method»: I, 530).

El objeto de expresión, cuya presencia Ponge intenta restituir, corresponde en este caso, por cierto, a un prado. Objeto humilde y familiar, como es habitual en Ponge, cuya restitución implica de suyo un elogio. Es importante destacar que no es cualquier prado, sino uno específico, situado en medio del claro de un bosque, cerca de la

²⁵⁷ Aquello que hemos denominado como las condiciones de reproducción de un texto, que sin ser único posee algunas cualidades que se aproximan a lo aurático, responde a nuestra propia experiencia de lectura. Solo hemos podido acceder a la edición original de Skira en la Bibliothèque Nationale de France, en cuyo catálogo el volumen aparece bajo la siguiente descripción: «essai sur la fabrication d'un poème». Este capítulo ha sido redactado a partir de los apuntes que pudimos tomar en aquella ocasión, y de la lectura de la versión de *La Fabrique du pré* recogida en la edición de *Œuvres complètes* en la colección de La Pléiade, y de la edición facsimilar, bilingüe, con traducción al inglés, que aparece en bibliografía. Las citas que ofrecemos corresponden a la edición de *Œuvres complètes*.

localidad francesa de Chantegrenouille. Ponge tuvo la oportunidad de visitar este prado un día domingo del mes de agosto de 1960, treinta años después de su primera visita, cuando conoció en ese sitio a la que sería su mujer, y cuyos alrededores motivaron la escritura de otros dos textos importantes de Ponge: «Le Galet» (1928) y «Le Carnet du bois de pins» (1940).



Figura 2: El Lignon en Chantegrenouille, cerca de Chambon-sur-Lignon, Alto-Loira. Pie de foto: «De (desde) la roca (hasta) al agua, el prado». Foto de Maurice Babey (Ponge, 1979: 18-19)

Ponge se refiere varias veces en sus borradores a esta suerte de escena originaria. La primera, según orden de lectura, en las anotaciones del 30 de marzo de 1970, que aparecen en la tercera entrada de «Les Sentiers de la création». La segunda, según el mismo orden, en las anotaciones del 11 de octubre de 1960, que corresponden a la segunda entrada del diario de «La Fabrique du pré», y que están acompañadas por la primera ilustración del volumen: una fotografía de Maurice Babey acompañada con el título «Lignon en Chantegrenouille, cerca de Chambon-sur-Lignon, Alto-Loira». No obstante, solo citaremos aquí el borrador que corresponde a la noche del 21 al 22 de junio de 1964 de «La Fabrique du pré» que, de alguna manera, recoge y completa las restantes.

LE PRÉ

Voici donc ce que je puis dire aujourd'hui *du pré*, que j'annonce depuis si longtemps. / Voici d'abord de quelle émotion il naquit [*Ajout marge de droit*: peut-être puis-je dire de quelle émotion il naquit Bien qu'il ne soit pas né] (mais il n'est pas né). Il s'agit en quelque façon d'un chapitre du *Temps Retrouvé* / Nous sommes (en 1960, une des années fastes de ma vie) nous sommes donc, Odette et moi, retournés au Chambon où voici plus de trente ans nous nous {sommes | étions} connus. Nous nous sommes installés un peu à l'écart, afin de l'aborder de biais Nous avons une auto Nous avons fait des raids de reconnaissance. Le bois où j'avais conçu le Galet (à La Fayolle du Lac), bois splendide, que j'ai décrit dans le *Galet* a disparu. Mais le bois du Carnet du Bois de Pins est intact. / C'est encore au Chambon que j'ai conçu ce *Pré*. J'y avais conçu entre autres Le Carnet du Bois de Pins et plus de 10 ans auparavant le Galet. / (...) Était-ce dimanche? Des promeneurs par groupe, groupe d'amis, familles, avançaient sur ce pré. Ce pré connaissait une population (au sens actif). Voilà. Ce fut tout. Rien que cela. Je n'en puis dire plus. Je fus je ne sais pourquoi saisi d'une sorte d'enthousiasme secret, calme (tranquille), pur, tranquille. Je sus immédiatement que cette vision demeurerait telle quelle, intacte dans ma mémoire. Et donc qu'il me faudrait essayer de la dire. Pour la comprendre? – / Comprendre n'est pas le mot. Pour essayer d'en conserver la jouissance présomptive et de la perpétuer, de la communiquer. Pourquoi. (II, 487-488).

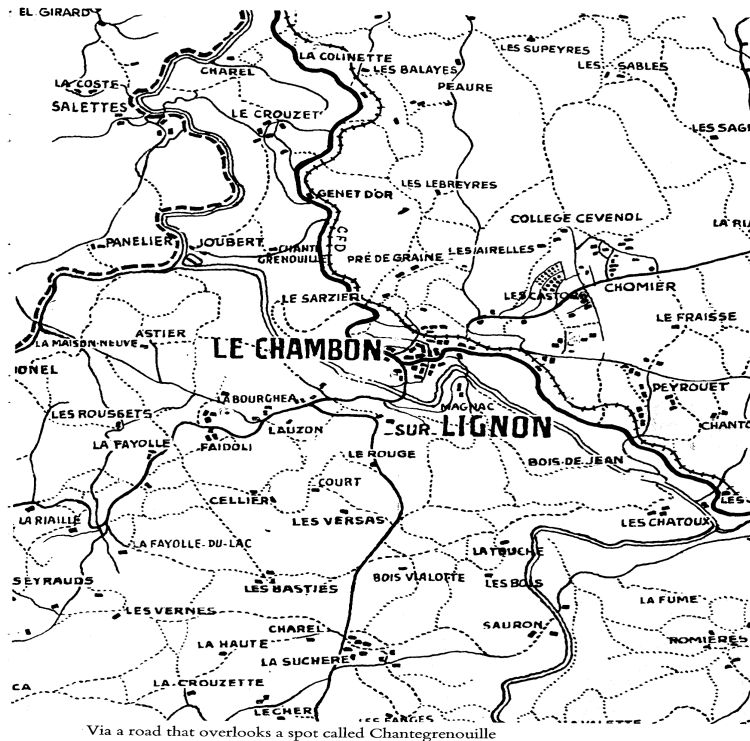


Figura 3: Carta topográfica de la comuna de Chambon-sur-Lignon.
Pie de imagen: «por una ruta que domina un sitio llamada Chantegrenouille» (Ponge, 1979: 137)

Creo que es importante subrayar aquí algunos aspectos. En primer lugar, según este pasaje, el prado nace de una emoción y no esta última del primero. A decir verdad,

cuando Ponge indica que el prado «nace» o «se concibe» a partir de una emoción (y añade luego que «el prado no ha nacido»), uno no sabe bien si acaso ese prado es el prado que visitó en Chantegrenouille, o bien, el prado que se propone hacer nacer sobre la página. Esto, por cierto, no es una sorpresa, pues, como sabemos, la escritura pongeana trabaja precisamente la tensión que se establece entre la capacidad representativa de la palabra y su capacidad para presentar de manera sensible el proceso textual de su propia producción.

Lo importante aquí es que esa emoción se sitúa temporalmente en un pasado que se «anuncia», es decir, que se proyecta, de alguna manera, hacia el futuro. Ese pasado es, precisamente, aquel que –intertexto con Proust mediante– Ponge se propone recobrar, es decir, traer a un presente que es el presente de la escritura («Esto es, pues, lo que puedo decir hoy»). Ese pasado ha permanecido «intacto en la memoria» como una «visión» que es preciso decir con el objetivo de «conservar su goce» y «comunicarlo». El decir equivale, entonces, muy literalmente, a decir una visión, a un tránsito desde la mirada hacia la palabra como aquel que comentamos a propósito de la fórmula «le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle». Un tránsito que, como argumentamos en aquella ocasión, no está exento de problemas, los cuales se revelan aquí en la frase: «Eso fue todo. No puedo añadir más». Esta frase resulta elocuente si consideramos que, en estas anotaciones del 21 al 22 de junio de 1964, Ponge suma ya cuatro años intentando decir esa visión.

Ponge utiliza explícitamente el término evidencia en tres pasajes de *La Fabrique du pré*. Dos veces en el texto prefacial «Les Sentiers de la création» (anotaciones del 29 de mayo y del 30 de mayo de 1970), y una vez en el texto de «La Fabrique du pré» propiamente tal (anotaciones del 19 de julio de 1964).

En las anotaciones del 29 de mayo de 1970 de «Les Sentiers de la création», el término evidencia está referido a la «materialidad del mundo físico» (II, 432). En las anotaciones del 30 de mayo de 1970 de «Les Sentiers de la création», en cambio, el término evidencia está referido a la «materialidad de la escritura» (II, 433). Finalmente, aunque seis años antes, en las anotaciones del 19 de julio de 1964 de «La Fabrique du pré», el término evidencia está referido al prado considerado, por una parte, como «forma elemental de la vegetación» y, por otra, como «una noción de las más primordiales» (II, 505-506).

Esta exposición preliminar permite apreciar desde ya que los dos primeros usos del término evidencia en *La Fabrique du pré* son inversos, pero complementarios. Uno está referido al mundo de los objetos exteriores y otro está referido al mundo de los objetos verbales escritos. Esos dos mundos, sin embargo, tienen un elemento común que corresponde a la materia. La noción de evidencia opera, pues, como una figura de la semejanza, que permite el tránsito entre dos mundos distintos. Este aspecto se puede apreciar también en el tercer uso del término evidencia, que se ofrece él mismo como una suerte de síntesis de los dos usos anteriores.

La doble aparición del término evidencia en «Les Sentiers de la création» indica una vez más la importancia que tiene dicha noción en el método creativo pongeano. Cabe recordar que el título «Les Sentiers de la création» recoge el nombre de la colección de Albert Skira donde *La Fabrique du pré* fue publicado originalmente. El proyecto editorial de dicha colección consistía en invitar a diversos artistas y escritores a revelar los caminos que conducen «desde la emoción a la creación»²⁵⁸ (Veck en Ponge: II, 1518).

²⁵⁸ Bernard Veck publica el prospecto de la colección de Skira en la edición de *Œuvres complètes* de Ponge: «Pourquoi les sentiers de la création? De l'émotion à la création, le poète, le peintre, l'écrivain, le musicien, le savant, l'architecte ont parcouru de nombreux chemins où ils ont cherché avec inquiétude ce

Aunque Ponge tome distancia una vez más con respecto a la explicación de sus textos —él mismo indica que «no dar[á] rodeos para explicar [su] método creativo», puesto que «la creación (como decís) nos hará ver bien el camino» (II, 427)—, resulta indudable que «Les Sentiers de la création» constituye un nuevo «momento crítico» o «proemático» de la escritura pongeana. De esta manera, el uso pongeano de la noción de evidencia en *La Fabrique du pré* es indiscernible con respecto a la reflexión que Ponge desarrolla en «Les Sentiers de la création». Por esta razón, es necesario referirse a algunos aspectos de la reflexión propuesta en «Les Sentiers de la création», que permiten situar dicho uso en su contexto.

Para Ponge, los senderos de la creación son, por cierto, aquellos que abre el trabajo de escritura a partir de la materia pre-existente que ofrecen las palabras, cuyo obstáculo o resistencia esa escritura debe vencer. Esto explica que esa reflexión adopte en la segunda jornada del texto (23 de marzo de 1970) la forma de una serie de apuntes que, con la ayuda del diccionario de Littré, siguen la pista del significado etimológico y de los diversos usos de cada una de las palabras que componen el título de la colección. Esa serie se extiende hasta la jornada del 30 de marzo de 1970.

qui pourrait leur donner une raison de vivre. L'œuvre achevée, il ne reste plus aux créateurs que le souvenir lointain de l'inattendu qui les guettait. Albert Skira» (II, 1518).

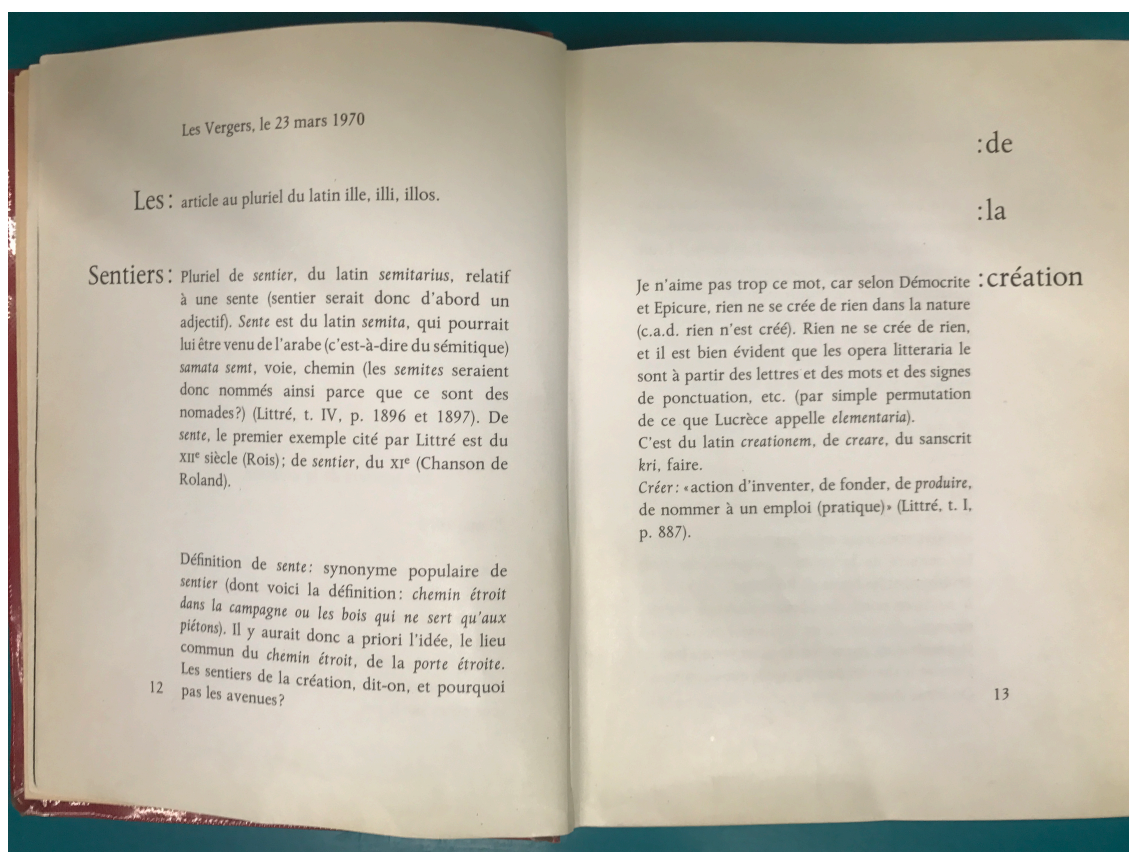


Figura 4: «Les Sentiers de la création» (Ponge, 1971: 12-13).

Desde esta perspectiva, en la jornada del 31 de marzo de 1970, Ponge afirma que el «amor por las palabras» no solo expresa una «sensibilidad individual», sino también una «visión tradicionalmente humana», que permite la «autocreación del individuo mismo en su semejanza y en su diferencia con los que se llaman sus semejantes» (II, 429). La voluntad comunicativa constituye, como sabemos, uno de los aspectos centrales de la poética pongeana y, en cuanto tal, aparece muchas veces en «Les Sentiers de la création». De acuerdo a las anotaciones del 31 de marzo de 1970, la escritura tiene como objetivo «producir (dejar) una huella (*material*), para *materializar* mi encaminarme, a fin de que se pueda seguir otra vez, una segunda vez» (II, 429). Esa «segunda vez» es, propiamente, la instancia de la lectura. Escritor y lector –incluso el

escritor como lector de su propia escritura—, se encaminan juntos por los senderos de la creación.

La importancia concedida a la lectura vuelve a aparecer en la jornada siguiente (21 de mayo de 1970) junto con la introducción de la noción de «texto del mundo»: «*El hecho de la escritura* (de la producción, creación textual, escritural) *es la lectura de un texto del Mundo*» (II, 430). Su separación en un párrafo independiente permite pensar que esta proposición constituye el núcleo de las reflexiones que siguen a continuación, las cuales ofrecen una verdadera constelación de referencias intertextuales tanto explícitas como implícitas.

Con la introducción de la noción de «texto del mundo», la reflexión pongeana sobre la escritura gana en intensidad. Esa intensidad se extiende hasta las últimas anotaciones incluidas en «Les Sentiers de la création» (11 de julio de 1970), aunque se revela particularmente acentuada en la serie de variaciones que ofrecen las cuatro entradas de la jornada del 29 de mayo de 1970, entre las cuales, como hemos indicado, se encuentra aquella que constituye la primera aparición del término evidencia en «Les Sentiers de la création».

La noción de «texto del mundo» apunta directamente a afirmar una vez más la posibilidad de establecer una relación de analogía o de homología entre los objetos del mundo exterior y los objetos literarios, según la cual, como indica Ponge en «L'Œillet», texto y objeto debiesen ser *indiferentes*²⁵⁹.

En «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique», Ponge ya había planteado la posibilidad de que la totalidad de lo existente pudiese ser considerada como una escritura. Pero en aquella ocasión el énfasis estaba puesto en la noción de

²⁵⁹ Bernard Veck indica que, a continuación de la proposición «*El hecho de la escritura* (de la producción, creación textual, escritural) *es la lectura de un texto del Mundo*», en los manuscritos de «Les Sentiers de la création» aparece el siguiente pasaje tachado: «L'amour des choses et des mots (et le sentiment (jubilant) de leur "indifférence")» (en Ponge: II, 1526).

escritura no significativa, la cual servía como modelo contrastivo para la escritura significativa. Por otra parte, la noción de «texto del mundo» reformula y funciona como una suerte de corolario de la reflexión desarrollada por Ponge en «My Creative method», pues si uno de los objetivos de este último texto consistía en afirmar el estatuto objetual de la escritura, en cambio, la noción de «texto del mundo» afirma el estatuto textual de los objetos del mundo exterior. En este sentido, al igual que en la exposición de sus dos mecanismos personales de escritura, la diferencia que existe entre el objeto de emoción y el nombre que lo designa desempeña en este pasaje un papel fundamental.

Las referencias intertextuales que ofrecen estos pasajes no solo remiten a otros títulos de la escritura pongeana, sino también a otros autores. Esta es una cualidad característica de *Le Fabrique du pré*. En este caso particular, la crítica reconoce en la expresión «texto del mundo» una referencia a la expresión «libro del mundo» a la cual Ernst Robert Curtius dedica un capítulo en su libro *Literatura europea y Edad Media latina* que, como se sabe, constituye uno de los títulos predilectos de Ponge (Kingma-Eijgendaal y Smith, 2004: 109; Beugnot, 1986: 151).

Noción humanista por excelencia, entre esotérica y erudita, la noción de «libro del mundo» expresaba tradicionalmente la voluntad de descifrar la unidad y la totalidad de lo existente, mediante el reconocimiento de una serie de semejanzas que conducía, al final de su recorrido, a un significado último o trascendente. La unidad del mundo quedaba así asegurada por la semejanza que existía entre el microcosmos y el macrocosmos.

Pero la expresión pongeana «texto del mundo» no puede sino remitir también a las investigaciones deconstructivas y semiológicas que en ese entonces estaban *à la mode* –para utilizar un giro del mismo Ponge (II, 425)–, y que se caracterizaban,

precisamente, por sustituir la noción de «libro» o de «literatura» por la noción de «texto»²⁶⁰. Desde esta perspectiva, la noción de texto acentúa el carácter infinito o ilimitado del ejercicio de la voluntad de desciframiento, en la medida en que esta se revela como un continuo desplazamiento de semejanza en semejanza sin que sea posible acceder a una que ponga fin a la serie.

De un modo característicamente pongeano, en el que no falta algo de ironía, se puede afirmar que la expresión «texto del mundo» se refiere, en consecuencia, tanto a la tradición como a la vanguardia de su época, a la vez que intenta prestar tanta atención a las relaciones de semejanza como a las relaciones de diferencia que se establecen en el ámbito de un universo que está en permanente movimiento, y en el que, por cierto, están incluidas las palabras. Según Foucault, el carácter ilimitado que asume la voluntad de desciframiento estaba ya en germen en la noción de «libro del mundo» e implica toda una concepción del lenguaje. De este modo, a juicio de Foucault, «el lenguaje se propone la tarea de restituir un discurso absolutamente primero, pero no puede enunciarlo sino por aproximación, tratando de decir al respecto cosas semejantes a él y haciendo nacer así al infinito las fidelidades vecinas y similares de la interpretación» (2009: 49). En este sentido, el universo fijo o cerrado del «libro del mundo» se transforma en el universo dinámico y abierto del «texto del mundo».

El interés pongeano por articular de alguna manera las nociones de semejanza y de diferencia se puede apreciar en las mismas anotaciones de la jornada del 21 de mayo de 1970, que aparecen inmediatamente a continuación del párrafo donde Ponge ha

²⁶⁰ Pienso, por ejemplo, en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (1966) de Michel Foucault, en *De la gramatología* (1967) de Jacques Derrida, quien cita explícitamente el libro de Curtius, y en *S/Z* (1970) de Roland Barthes. La traducción francesa de *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius, por su parte, fue publicada en el año 1956. En *Poétique de Francis Ponge: Le palais diaphane*, Bernard Beugnot se refiere al intertexto con Foucault, aunque en un sentido distinto al que indicamos aquí (1990: 209).

introducido la noción de «texto del mundo». Por una parte, como hemos indicado, Ponge acentúa la semejanza entre las cosas y las palabras:

Que les choses, telles que nous les distinguons, reconnaissons –et telles que *nous les aimons*– que les phénomènes du monde physique, du monde dit extérieur, soient *déjà* des mots: voilà ce qui ne fait pour moi aucun doute. (II, 430)

Y, en esa misma jornada, un párrafo más adelante:

En somme, les choses sont, *déjà*, *autant mots* que choses et, réciproquement, les mots, *déjà*, sont *autant choses que mots*. C'est leur copulation, que réalise l'écriture (véritable ou parfaite): c'est l'orgasme qui en résulte, qui provoque notre jubilation. Il s'agit de les faire *rentrer* l'un en l'autre: de n'y voir plus *double*: que les deux apparences se confondent (exactement) (ce qu'on appelle le *registre* en termes d'imprimerie) (II, 431).

Es necesario enfatizar el carácter altamente dinámico que posee «el hecho de la escritura», pues consiste en una «producción», una «creación textual», incluso una creación sexual, un «orgasmo», «una cópula» que hace «entrar» las palabras en las cosas y viceversa, que pretende confundirlas en una sola realidad o que, al menos, pretende identificarlas a un grado tal que las hace inseparables, como ocurre con el recto y el verso de las hojas de un libro.

Pero, por otra parte, en esas mismas anotaciones del 21 de mayo de 1970, Ponge acentúa también la diferencia que existe entre las cosas y las palabras.

Nous ne les aimons [les choses], ne nous extasions devant elles que dans la mesure où les *re-connaissons*. Le mouvement (l'émotion) qui se fait en nous (qu'elles suscitent en nous) et qui nous les fait à la fois *re-connaître comme semblables à leur nom* et *connaître (avec surprise)* c.a.d. *découvrir comme différentes de leur nom*, qui nous fait, par conséquent, désirer les *nommer mieux* se "traduit", en fait, par *une attention redoublée à leur nom*, qui serait tout simplement à rendre à sa signification première (ou complète), afin de le rapprocher à nouveau de la chose, conçue dans son épaisseur et sa différence véritables: celles qui la caractérisaient quand elle fut nommée pour la première fois, celles qui provoquèrent le besoin, le désir de la nommer (II, 430-431).

La particular densidad y concentración de este pasaje –una oración bimembre relativamente breve, que introduce la noción fundamental de reconocimiento, y una

oración muy extensa que subordina una serie de cláusulas cuyo sujeto es el «movimiento (emoción)»— sugiere la idea de un acontecimiento que se produce en un instante. Pese a ello, resulta posible identificar algunos componentes. La emoción está íntimamente ligada con el reconocimiento del objeto, a un grado tal que parece surgir a partir de ese reconocimiento. Pero una vez que la atención se desplaza hacia la relación que se establece entre el objeto y su nominación, el reconocimiento de la semejanza entre el objeto y su nombre, está redoblado a su vez por el descubrimiento sorpresivo de que en esa semejanza se incubaba también una diferencia. El objeto es, a la vez, semejante y diferente a su nombre.

Desde esta perspectiva, el primer lugar lo ocupa siempre la emoción que, como sabemos, constituye en última instancia la única evidencia. La evidencia de la emoción equivale aquí al movimiento suscitado ante la presencia del objeto, de un modo próximo a aquel que describimos con ocasión de la noción de *l'arrière-gorge* en «Pochades en prose» o de la retórica de los afectos a partir de «My Creative method». Un «éxtasis», dice también Ponge en esta ocasión, mezcla de sorpresa y de deseo que hace de resorte para el trabajo de escritura.

De la evidencia de esa emoción surge, precisamente, la labor del poeta como tarea por hacer, pues a partir de la diferencia que existe entre el objeto y el nombre que lo designa nace el deseo de corregir esa diferencia mediante una operación que se propone restituir ese nombre a su significación originaria. Una significación «primera o completa», que se identifica con las propiedades del objeto en su «espesor y su diferencia verdaderos», las cuales corresponden, a su vez, a aquellas que fueron nombradas por primera vez.

Ponge profundiza aquello que está en juego en este nombrar primero en las anotaciones del 29 de mayo de 1970 de «Les Sentiers de la création». El reconocimiento

de la diferencia que existe entre las cosas y los nombres que las designan surge del hecho de que estos últimos representan una «noción simplificada y utilitaria» de las cosas (II, 431). Los nombres permiten, en consecuencia, reconocer las cosas, pero ese reconocimiento solo surge de la diferencia, es decir, de que esas mismas cosas son «más vivas y más ricas que esos nombres» (II, 432). De alguna manera, volvemos a encontrar aquí ese resto inasimilable o irreductible a la palabra descrito por la noción de evidencia extraña en «My Creative method». En «Les Sentiers de la création», el corolario de esta «constatación» (II, 432) consiste en que el trabajo de escritura ha de estar orientado a «intentar hacer que se encuentren (cosas y nombres), que entren los unos en las otras (nombres y cosas)» (II, 432), de modo que esos nombres vuelvan a ser tan vivos y tan ricos como esas cosas.

La reflexión pongeana acerca de la semejanza y la diferencia entre las cosas y sus nombres implica una reflexión acerca de la posibilidad de alcanzar la perfección en la expresión verbal. Ponge se refiere explícitamente a esta perfección en las anotaciones del 10 y del 11 de julio de 1970, es decir, en las últimas jornadas de escritura incluidas en «Les Sentiers de la création» y las más tardías de la totalidad de *La Fabrique du pré*. Al igual que en otros textos que hemos comentado, esa perfección corresponde a aquello que Ponge denomina como «máxima», «oráculo», «proverbio» o «ley» (II, 436).

La posibilidad de alcanzar una perfección en la expresión verbal surge del «convencimiento de que la expresión-verbal-al primer impulso es imperfecta». Aunque Ponge afirme que esa perfección está al alcance de «*toda* expresión verbal» (II, 435), su interés está dirigido a aquello que «el trabajo de escritura añade (y casi *espacialmente*) a la formulación» (II, 436). De esta forma, si bien Ponge reconoce la posibilidad de alcanzar esa perfección «de memoria» o mediante un «trabajo solamente mental», es

decir, con independencia de la escritura, esta última permite «conservar» o «poner al abrigo» las «formulaciones óptimas» (II, 435). El registro espacial en que consiste la escritura permite, entonces, que los destinatarios regresen las veces que quieran a esas formulaciones —en ese «contrato» en que consiste el acto de lectura—, y que esas formulaciones óptimas sirvan «*a título de "modelo", de patrón o de máquina-herramienta*» para el propio escritor (II, 436).

Este último aspecto es importante, porque implica que la perfección en la expresión verbal no pone fin al trabajo de escritura, sino que sirve para un nuevo comienzo de ese mismo trabajo. Ponge ofrece un ejemplo de ello. Y ese ejemplo es pictórico: «Braque refiriéndose a telas antiguas *puestas de nuevo frente a sus ojos* durante su trabajo»²⁶¹ (II, 436).

Este es el contexto específico, entonces, donde se sitúa la primera aparición del término evidencia en *La Fabrique du pré*. La función de dicho término consiste en lograr que los nombres vuelvan a ser tan vivos y tan ricos como las cosas.

Como adelantamos, en las anotaciones del 29 de mayo de 1970 de «Les Sentiers de la création», el término evidencia está referido a la «materialidad del mundo físico». La diferencia que existe entre «la aprehensión sensible de las cosas mismas» y los nombres que reciben esas cosas produce un sentimiento de «sorpresa» y de «gozo con la vista», que constituye la motivación primera de una escritura que, en consecuencia, se propone como objetivo «decir esa diferencia experimentada a cada instante» (II, 431-432). Esta primera aparición del término evidencia coincide, por otra parte, con la primera aparición de la reflexión acerca de las distintas artes en cuanto medios adecuados para dar cuenta del objeto de emoción. Volveremos más adelante, sobre este último aspecto.

²⁶¹ Las itálicas son nuestras.

À l'heure qu'il est – c'est-à-dire les choses ayant *déjà* été nommées, les mots existant, une langue (la nôtre) existant– Et cela, Dieux merci! – car *voilà ce qui nous permet* de ressentir tant de surprise et de joie à la vue, à l'appréhension sensible des choses elles-mêmes, aperçues comme si différentes de leurs noms. –eh bien donc, *à l'heure qu'il est, que faire?* et *comment faire?* Quelle joie *d'avoir à dire* cette différence, ressentie à chaque instant, cette véritable évidence, matérialité du monde physique! *Comment?* – Beaucoup seront tentés de se passer des mots, d'employer peinture (ou musique) –Tel ne sera pas notre cas, telle ne sera pas notre décision (résolution)» (II, 431-432).

La segunda aparición del término evidencia en «Les Sentiers de la création» se encuentra al día siguiente, es decir, en las anotaciones del 30 de mayo de 1970. En este pasaje, como indicamos, el término evidencia está referido a la «materialidad de la escritura».

La materialidad de la escritura –aquello que Ponge denomina aquí como «grafismo común (caligrafía o tipografía)» para distinguirlo, precisamente, de aquello que denomina como «grafismo individual (manuscrito autógrafo)»– se ofrece a los sentidos en una experiencia que es anterior a la lectura. El «amor», el «deseo» y el «interés» que despiertan en la sensibilidad pongeana los textos latinos, las inscripciones sobre piedra, cera, o arcilla, y la tipografía de los libros escolares –estos son los ejemplos que proporciona Ponge– se debe a que la materialidad de la escritura se ofrece como una evidencia muda que se aproxima, en consecuencia, a aquella que caracteriza a «las cosas del mundo físico» (II, 433).

La matérialité de l'écriture, du graphisme –et non d'un graphisme individuel (manuscrit autographe), mais d'un graphisme commun (calligraphie oy typographie): voilà ce qui nous la fait *aimer*, désirer, et –intellectuellement, ensuite– considérer comme importante (essentielle). Les beaux textes en langue morte (par ex., pour nous, les textes latins) nous intéressent d'autant plus qu'ils n'existent pour nous que comme *écriture*, puisque nous ne savons du tout comment ils étaient prononcés. Parce que leur matérialité est évidente (inscriptions, gravures dans la pierre ou dans la cire, ou dans la glaise des tablettes –ou typographiquement sur les pages de nos livres de classe)». (II, 433).

Finalmente, de acuerdo al orden de lectura, en las anotaciones del 19 de julio de 1964 de *La Fabrique du pré*, el término evidencia está referido al prado considerado, por una parte, como «forma elemental de la vegetación» y, por otra, como «una noción de las más primordiales» (II, 505-506). Es decir, la evidencia del prado se sitúa tanto en el plano de la percepción de los objetos del mundo exterior como en el plano de aquello que denominamos, con ocasión de «My Creative method», como el plano de la visualización.

Sur le plan physique, géophysique, le pré qui est la forme élémentaire de la végétation n'est à la vérité qu'une métamorphose de l'eau, laquelle au lieu de s'évaporer directement en nuées, choisit ici, {liée | se liant} à la terre et en passant par elle, c'est-à-dire réimprégnant le cendrier universel par les restes du passé des trois règnes et notamment par les granulations les plus fines du minéral, de donner renaissance à la vie sur notre planète. Que le pré donc est à la fois le lieu de la résurrection et, logiquement, une notion des plus primordiales [*Ajout (marge droit)*: {Enfin qu'il | Il} s'agit d'une réalité exemplaire, d'une des plus parfaites notions à la fois logiques et physiques que nous puissions avec évidence et dans la clarté percevoir et concevoir. (II, 505-506).

Como indicamos en aquella oportunidad, el plano de la visualización es fundamental para el establecimiento de una adecuación entre el medio y el objeto de expresión, porque incluye tanto las cualidades sensibles del objeto como el nombre que designa a ese objeto. Por esta razón, la presencia del objeto no ha de ser necesariamente una presencia física, sino que basta con que el objeto esté presente en el espíritu al modo de una composición mental que, en este caso, mediante un ejercicio de rememoración, tiene como objetivo el nacimiento del prado sobre la página.

La importancia de las anotaciones del 19 de julio de 1964 se revela en varios aspectos.

En primer lugar, la reflexión pongeana acerca del carácter elemental y primordial del prado se inicia en la segunda entrada de «La Fabrique du pré» (11 de octubre de 1960), y constituye una de las cualidades diferenciales del prado que se

conservan en la versión final del poema «Le Pré», tal como este fue publicado en *Tel Quel* durante el año 1964.

La inminencia de esta publicación explica que la jornada del 19 de julio de 1964 corresponda a la penúltima jornada fechada del total de los borradores de «La Fabrique du pré» —la última corresponde al 23 de julio del mismo año—. En ese sentido, con cuatro entradas de diario, la jornada del 19 de julio se aprecia particularmente intensa en cuanto al trabajo de escritura invertida en ella.

Por otra parte, la inminencia de la publicación en *Tel Quel* permite explicar que Ponge inicie igualmente en ella los ensayos para la disposición tipográfica de su firma, que los borradores manuscritos cedan su presencia ante la mecanografía en vistas a una puesta en página del poema y que, en general, el texto se encamine hacia un término o hacia una finalización que el mismo Ponge describe como «prematura» (II, 504).

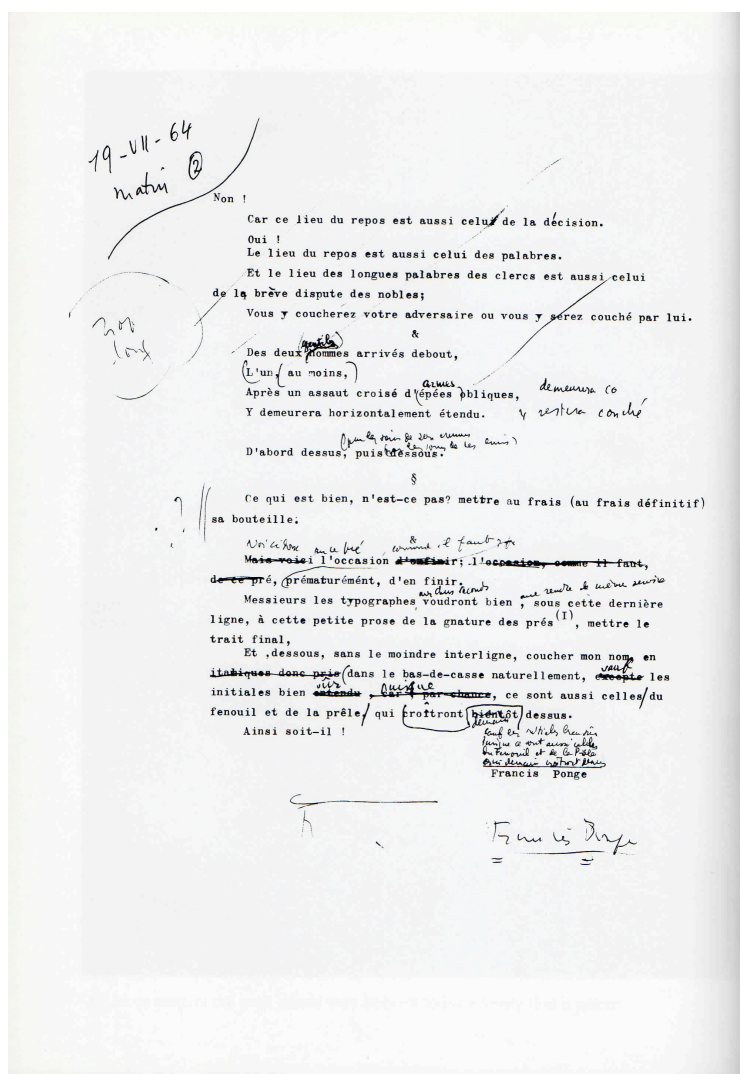


Figura 5: Primeros ensayos para la disposición tipográfica de su firma. «La Fabrique du pré», Jornada del 19 de julio de 1964 (2) (Ponge, 1979: 192)

El triple uso del término evidencia en *La Fabrique du pré* apunta, por cierto, a que el carácter elemental y primordial del prado considerado como cualidad diferencial del mismo no solo pertenece al prado en cuanto objeto del mundo exterior, sino también al prado en cuanto objeto del mundo de las palabras. Este aspecto se puede apreciar muy bien en la versión final de «Le Pré», que es mucho más enfática en este sentido: «Le pré, dans notre langue, représente une des plus importantes et primordiales notions logiques qui soient, il en est de même sur le plan physique (géophysique)» (II, 515).

El carácter elemental y primordial del prado se traduce en el plano del lenguaje en el carácter igualmente elemental y primordial que Ponge intuye en la proximidad sonora, gráfica y semántica que existiría, a su juicio, entre las palabras «pré», «près» y

«prêt»²⁶². Esta intuición aparece por primera vez en las anotaciones del 16 de octubre de 1960 de «La Fabrique du pré» y, luego de una numerosa serie de variantes, reaparece en la versión final de «Le pré».

Una de las versiones más elocuentes de esta intuición corresponde, a nuestro juicio, a las mismas anotaciones del 19 de julio de 1964 de «La Fabrique du pré», donde aparece el término evidencia:

je tâcherai d'exprimer deux ou trois choses, à savoir premièrement que sur le plan logique nous nous trouvons au seul niveau qui nous convienne, celui des onomatopées originelles, des infrasignifications. J'établirai la parenté à ce niveau de pré, près, prêt, préparé, j'expliquerai que notre *pré*, issu du pratum des Latins, lui-même syncope ou crase de paratum et qui se présente ainsi comme le participe passé par excellence, la chose prête – est aussi par merveille dans notre langue le préfixe des préfixes, préfixe à toutes les actions, à tous les verbes etc. etc. (II, 505).

Las «onomatopeyas originales» o «infrasignificaciones» se sitúan en el plano de aquello que la crítica ha denominado como «materialismo semántico» o «mimologismo» y responden, como comentamos a propósito de la noción de evidencia concreta, al interés pongeano por el «lenguaje en estado naciente» y, en general, a su gusto por el espesor semántico de las palabras²⁶³.

En otros pasajes de «La Fabrique du pré», Ponge se refiere a estas onomatopeyas en términos de «fonema monosilábico» (II, 461), «raíces de las significaciones» (II, 482), «pequeños granos de la erudición» (II, 485), y «nominación original» (II, 497). En particular, según las anotaciones del 22 de diciembre de 1963, las onomatopeyas pertenecen al ámbito de las «relaciones producidas en el nivel de las raíces, donde se confunden las cosas y las formulaciones» (II, 482).

²⁶² Ponge se refiere extensamente a este carácter elemental y primordial de la palabra francesa «*pré*» en *Entretiens de Francis Ponge avec Phillipe Sollers* (1970: 170-1977).

²⁶³ En una de sus intervenciones en el *Colloque de Cerisy*, Ponge sitúa las «onomatopeyas originales» en el plano «del surgimiento a la vez de las cosas y de la palabra» (en Bonnefis, 1977: 36) y, en su entrevista con Louis Dahlin, en el plano del «carácter sagrado del lenguaje» (en Dahlin, 1980: 276).

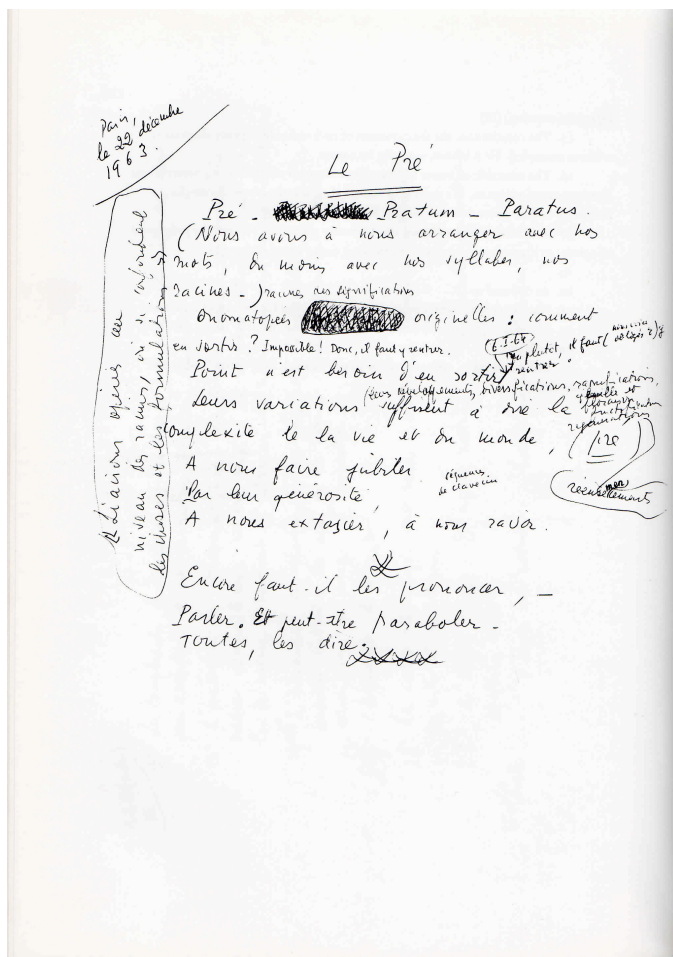


Figura 6: «Prado. Pratum. Paratus. / (Tenemos que arreglarnos con nuestras palabras, al menos con nuestras sílabas, nuestras raíces.) raíces de las significaciones». «La Fabrique du pré», Jornada del 22 de diciembre de 1963 (Ponge, 1979: 128).

El intertexto con *Comment une figue de paroles et pourquoi* que acabamos de mencionar no es el único que convocan las onomatopeyas originales de «La Fabrique du pré». La alusión a las relaciones producidas en el nivel de las raíces remite también a la noción de *objeu* que Ponge expone en «Le Soleil placé en abîme» (1948-1954), texto que, por otra parte, declara que de poder ser dicho el objeto «sol» debiese decirse mediante «una sola onomatopeya monosilábica»²⁶⁴ (I, 781). Ponge también se refiere a las onomatopeyas en «My Creative method», donde aparecen como uno de los recursos que permiten «remplazar [el objeto] por una fórmula lógica (verbal) adecuada» (I, 527),

²⁶⁴ Según «Le Soleil placé en abîme», la noción de *objeu* corresponde a aquel punto de vista « ou l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées a double tour, soit crée ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde» (I, 778).

y en «Joca Seria» (1951), donde la onomatopeya equivale a «una sola sílaba» que obedece al principio de que aquello que «ha producido una impresión única debe ser restituido [*doit être rendu*] por un gesto único» (II, 627). Finalmente, el intertexto también se establece con *La Table* (1967-1973), publicado en 1982, el último de los grandes textos de Ponge, donde el sufijo «-able» indica «la posibilidad pura para el objeto al cual es atribuido, la posibilidad de ser, según el radical» (II, 935).

Expresión instantánea (aunque Ponge insista en distinguirla del grito o del aullido, porque implicaría ya una articulación), la onomatopeya es por antonomasia el ejemplo del lenguaje reflejo, que «pinta con sonidos», y que ofrece «una imagen natural de aquello que significa» (Mitchell, 1986b: 44). En este sentido, la onomatopeya constituye de suyo un enclave visual al interior del lenguaje y pertenece, con mucha precisión, al ámbito tradicional de visualización abierto por la noción retórica de evidencia, en cuanto pretende cumplir la función de poner inmediatamente ante los ojos del receptor el objeto como si este último estuviera presente y aquel fuera un testigo ocular suyo. Icono verbal, que contrasta con la arbitrariedad que caracteriza en general al lenguaje, la onomatopeya pretende colmar la diferencia entre las palabras y las cosas estableciendo una semejanza entre cada cosa y su nombre²⁶⁵. Lenguaje originario, primitivo pero pleno, que nombra sin mediación la presencia de los seres, la onomatopeya pretende satisfacer el anhelo pongeano de restablecer una relación motivada y necesaria que se juzga perdida entre los compartimentos estancos del mundo de los objetos exteriores y del mundo de los objetos verbales.

²⁶⁵ En última instancia, de ser posible un lenguaje onomatopéyico, este implicaría la existencia de tantas palabras como cosas, es decir, una suerte de nomenclatura universal. En su entrevista con Louis Dahlin, frente a la pregunta de este último acerca de si «Le pré» constituye una búsqueda de la «palabra sagrada», Ponge contesta: «Je ne pense qu'il y ait *une* syllabe sacrée. Je pense que pour chaque objet du monde extérieur nommé, pour chaque premier nom d'une chose, il y a ce phénomène de la naissance, à la fois, en même temps, de la parole et du monde» (en Dahlin, 1980: 276).

La importancia que la escritura pongeana concede a las onomatopeyas no ha pasado desapercibida para la crítica. Suerte de alfa y de omega, las onomatopeyas señalarían el origen del lenguaje hacia el cual esa escritura se dirigiría como a su fin. En este sentido, cabe pensar que Ponge bien pudo haber incluido la onomatopeya junto a la máxima, el oráculo, el proverbio y la ley entre las fórmulas que, según las anotaciones finales de «Les Sentiers de la création», expresan la posibilidad de alcanzar la perfección en el uso del lenguaje.

Ahora bien, si es cierto que la reflexión pongeana acerca del «lenguaje en estado naciente» encuentra en las onomatopeyas originales su unidad mínima, también es cierto que, tal como puede atestiguar cualquier lector de Ponge, su proyecto de escritura no se reduce a ellas. Si la evidencia pongeana correspondiese simplemente a las onomatopeyas originales, entonces, su escritura se limitaría simplemente a la brevedad instantánea de su mención o nominación.

Desde esta perspectiva, si la onomatopeya se propone como una semejanza que da a ver con toda inmediatez el objeto al cual se refiere –y en esto, como hemos indicado, Ponge es muy tradicional–, esa semejanza no pone término al trabajo de escritura, sino que, al contrario, lo incita. De este modo, al igual que la perfección de la máxima, el oráculo, el proverbio y la ley sirve como «modelo, «patrón» o «máquina-herramienta» para el trabajo de escritura, las onomatopeyas no solo constituyen un punto de término, sino también uno de partida para ese mismo trabajo. El mismo Ponge, por lo demás, se refiere explícitamente a este aspecto en «La Fabrique du pré»: «Es bien normal {que | que a propósito del *prado*} yo parta de fonemas monosilábicos» (II, 487).

En este sentido, la afirmación insistente por parte de Ponge acerca de que no se puede salir de las onomatopeyas originales y que, por tanto, es preciso volver a ellas, se puede leer como una nueva expresión del conflicto que plantea la noción de evidencia

entre lo terminado o perfecto y lo inacabado o aquello que está en permanente curso de realización. Si, por una parte, «el prado merece, a esta luz, la consideración de un instante. *El instante que basta para pronunciar su nombre*» (II, 461), por otra, ese mismo prado está sometido a un constante trabajo de desarrollo y de variación. Después de todo, el desarrollo y la variación son ellos mismos cualidades propias de un prado que crece y florece.

Entre la diversidad de borradores, aquel que corresponde a las anotaciones del 22 de diciembre de 1963 se aprecia una vez más particularmente elocuente en este sentido.

Pré. Pratum. Paratus.

(Nous avons à nous arranger avec nos mots, du moins avec nos syllabes, nos racines.) racines des significations [*Ajout (marge de gauche)*: Liaisons opérées au niveau des racines, où se confondent les choses et les formulations]

Onomatopées originelles: comment en sortir? Impossible!

Donc, il faut y rentrer.

Point n'est besoin d'en sortir. Ou plutôt, il faut (nous voici obligés d') y rentrer.

Leurs variations leurs développements, diversifications, ramifications, feuille et floraison, fructification, régénération, réensemencements suffisent à dire la complexité de la vide et du monde, [*Ajout (marge de droite)*: (PRÉ)]

À nous faire jubiler [*Ajout marge de droite*: séquences de clavecin]

Par leur générosité,

À nous extasier, à nous ravir.

Encore faut-il les prononcer, –Parler. Et peut-être parabolier. Toutes, les dire (II, 482-483)

En última instancia, se puede afirmar que la totalidad *La Fabrique du pré* da a ver, precisamente, la tensión entre lo terminado o lo perfecto y lo inacabado o aquello que está en permanente curso de realización, pues la publicación de las setenta páginas de los borradores problematiza el estatuto de texto cerrado y acabado que tienen las siete páginas del poema «Le pré», al cual esos borradores conducen como su forma final.

Verdadero *párrergon* del poema, se podría afirmar que los borradores son un fuera-de-obra que desestabiliza la obra misma, del mismo modo como su incesante desarrollo y variación desestabiliza la instantaneidad que caracteriza la onomatopeya.

Pero, por otra parte, la decisión de publicar los borradores junto con la reproducción de imágenes, plantea el mismo problema desde una nueva perspectiva, pues esas imágenes funcionan de alguna manera como una serie de detenciones que son una suerte de equivalente visual de un hallazgo verbal, que cuaja por un instante en el transcurso de una búsqueda que nunca se detiene. Nunca, pues, como demuestra la edición de *La Fabrique du pré* en la «Bibliothèque de La Pléiade», parece que siempre resulta posible añadir nuevas páginas al *dossier* de los borradores.

2. La noción de evidencia y la reflexión sobre las artes.

El uso pongeano de la noción de evidencia en *La Fabrique du pré* está estrechamente ligado a una reflexión sobre las diversas artes (poesía, pintura, música) en cuanto medios adecuados para dar cuenta del objeto de emoción.

Como hemos adelantado, esto se puede apreciar desde ya en las anotaciones del 29 de mayo de 1970 de «Les Sentiers de la création», donde la primera aparición del término evidencia coincide con la declaración explícita por parte de Ponge acerca de su decisión de emplear las palabras y no la pintura o la música para expresar la evidencia de la materialidad del mundo físico.

Aunque Ponge se limite en este pasaje exclusivamente a declarar esa decisión, vale la pena citarlo de nuevo, al menos en parte:

—eh bien donc, *à l'heure qu'il est, que faire? et comment faire?* Quelle joie *d'avoir à dire* cette différence, ressentie à chaque instant, cette véritable évidence, matérialité du monde physique! *Comment?* – Beaucoup seront

tentés de se passer des mots, d'employer peinture (ou musique) –Tel ne sera pas notre cas, telle ne sera pas notre décision (résolution)» (II, 431-432).

La pregunta que es preciso formular aquí apunta, por cierto, al fundamento de esa decisión y, particularmente, a las razones que explican que exista la tentación de emplear otros medios, que no son verbales, para expresar la evidencia del prado. Para lo primero no hay que esperar mucho, pues, como veremos, Ponge se refiere a ese fundamento en la misma jornada del 29 de mayo de 1970 de «Les Sentiers de la création». Para lo segundo, en cambio, es preciso esperar hasta los primeros borradores de «La Fabrique du pré», donde Ponge inicia sus ensayos orientados a dar cuenta de las cualidades diferenciales del objeto de emoción.

Hasta aquí, como hemos indicado, solo sabemos que esa evidencia está referida a la diferencia que existe entre la aprehensión sensible de las cosas mismas y los nombres que reciben esas cosas. Dado que las cosas son más vivas y más ricas que esos nombres, los cuales solo ofrecen una noción simplificada y utilitaria de las mismas, entonces, el trabajo de escritura ha de intentar que esos nombres vuelvan a ser tan vivos y tan ricos como esas cosas.

Como indicamos, Ponge indica con toda claridad el fundamento de su decisión de emplear las palabras y no otro medio de expresión en la misma jornada del 29 de mayo de 1970 de «Les Sentiers de la création». Según este pasaje, esa decisión se explica, en primer lugar, por aquello que Ponge denomina «gusto por la dificultad» y, en seguida, por la importancia que Ponge concede al acto de nominación.

Pourquoi, bien que nous y soyons tentés, n'allons-nous pas *nous passer* de ces noms, nous passer des mots, pourquoi allons-nous décider de *ne pas* leur préférer la peinture (par ex.) ou la musique, ou tout autre *moyen* d'expression?

Eh bien, par goût de la difficulté, et par le sentiment aussi (l'intuition) que la nomination est la clé de tout – et que si *nous nous intéressons* à cette différence des mots et des choses, c'est qu'en vérité *nous y sommes* au plus haut point *intéressés*, que c'est *nous* que cette différence (que le problème de cette différence) concerne, qu'il ne s'agit là, en somme, que *de nous* –

et de notre propre existence, de notre propre personnalité, de notre propre liberté, de notre propre justification, de notre seul *devoir* (envers nous-même comme envers la société, comme envers chacun de nos frères, comme envers le monde entier, envers la nature entière, envers la mécanique, le fonctionnement universel, dont nous faisons partie). (II, 432-433)

La importancia del acto de nominación es *radical* no solo porque se encuentra muy próximo a la «nominación original» que comentamos a propósito de las onomatopeyas, sino también porque excede con mucho el ámbito estricto de lo estético o de lo literario. El acto de nominación no solo es «la clave de todo», sino también el «único deber» que se impone Ponge. Un deber que no solo está referido al propio individuo, sino también a toda la comunidad de los hombres y, en última instancia, como si fuese la clave de acceso a un macrocosmos, al «funcionamiento universal».

Recordemos, por otra parte, que el gusto pongeano por la dificultad está ligado, desde muy temprano, a su interés por la retórica considerada en un sentido que también rebasa el ámbito estricto de lo estético o de lo literario. La retórica, según Ponge, es el instrumento de una voluntad sin compromiso, libre de la coacción impuesta por el orden social; la retórica es el arte de ofrecer resistencia a unas palabras cuyo uso ha devenido inexpresivo, y cuya dimensión semántica se convierte con facilidad en idea o en ideología. Por esta razón, como sabemos, de acuerdo a la reflexión desarrollada por Ponge, la dimensión semántica de las palabras, condicionada como está por el uso de los más diversos hablantes, implica una dificultad mayor para el trabajo del poeta.

Desde esta perspectiva, la dificultad que impone la dimensión semántica de las palabras no solo permite identificar aquello que distingue a la poesía con respecto a las artes restantes, sino también aquello que determina su superioridad con respecto a ellas, como si el grado de jerarquía que ocupa cada arte dependiera del esfuerzo que exige su ejercicio.

Ahora bien, como argumentamos en aquella ocasión, es importante tener en cuenta que Ponge solo puede determinar la superioridad de la palabra por sobre los restantes medios de expresión una vez que él mismo ha determinado esa dimensión semántica mediante su comparación con la materialidad de la pintura. «C'est comme les peintres (...) que nous sommes écrivains», afirma Ponge en «Aragon, grand poète "décadent"» (II, 1048-1049), comparando el trabajo de escritura sobre la dimensión semántica de las palabras con el trabajo de los pintores con un pote de pintura sucia.

Esta suerte de dialéctica inestable, de rizo o de bucle, según la cual Ponge solo puede afirmar la superioridad de la palabra una vez que su reflexión ha pasado por la práctica de la pintura, es fundamental para comprender por qué, según *La Fabrique du pré*, la decisión de emplear la palabra está condicionada por la tentación de emplear otros medios para expresar la evidencia de la materialidad del mundo físico.

Como adelantamos, esa tentación solo encuentra su explicación una vez que Ponge inicia sus ensayos orientados a dar cuenta de las cualidades diferenciales del objeto de emoción en «La Fabrique du pré».

Las cualidades diferenciales del prado, es decir, aquellas que Ponge se propone identificar para poder restituir propiamente la presencia del objeto, aparecen descritas desde los primeros borradores de «La Fabrique du pré» en términos de su forma y de su cromatismo. En otras palabras, lo propio del prado, es decir, aquello que el mismo objeto ofrece a la sensibilidad del individuo, corresponde a su planitud, a su horizontalidad, a su coloración (una capa de verde sobre tierra marrón), y a su disposición encuadrada o enmarcada en medio del claro de un bosque por cuatro vértices que corresponden a la vegetación o a las rocas que lo rodean.

De esta manera, la identificación de las cualidades diferenciales del prado tiene como resultado que los intentos iniciales de Ponge por restituir la presencia de su objeto

desemboquen en el reconocimiento de que, al menos en primera instancia, el medio más adecuado –aquel que «conviene mejor», dice Ponge (II, 508)– para expresar el prado no es la palabra, sino la pintura. Por esta razón, se puede afirmar que la tentación de utilizar la pintura (y no la palabra) para expresar la evidencia del prado encuentra su fundamento en una doctrina de la adecuación entre medio y objeto de expresión, según la cual el primero debe adecuarse a las cualidades diferenciales del segundo²⁶⁶. La adecuación entre medio y objeto de expresión es, como sabemos, uno de los aspectos centrales de la poética pongeana y, en cuanto tal, encuentra su formulación más precisa en la máxima «una retórica por objeto». La diferencia consiste en que aquí esa adecuación no está referida a la expresión verbal, sino a la elección misma del medio de expresión²⁶⁷.

Esto se puede apreciar en un gran número de borradores comenzando por aquellos que corresponden al 11 de octubre de 1960. Solo citaremos aquellos que corresponden a las anotaciones del 11 de octubre de 1960 (1), del 14 al 15 de diciembre del mismo año (2), y del 25 de noviembre de 1962 (3), respectivamente²⁶⁸.

(1)

Vu d'en haut (vue aérienne, ou vu du bois qui le surplombe), un à-plat, une couche (étendre une couche) de couleur reposante. Non seulement la couleur, mais la forme (qui suggère de s'étendre, y invite). (II, 440).

(2)

Le pré est étendu à plat comme à main-levée comme d'un seul coup de pinceau ou de brosse par la nature comme l'une de ses réussites *finales*, comme une de ses fins plus parfaites: à l'égal de la plage de sable (pour le minéral), ou de la mer, ou d'un lac (pour l'état liquide de la matière) (II, 453)

²⁶⁶ En este punto, Ponge invierte la famosa tesis de Lessing, quien afirma, por el contrario, que el objeto debe adecuarse a las condiciones del medio artístico (Lessing: 2001: 250-251).

²⁶⁷ Es interesante prestar atención a que las cualidades «pictóricas» que Ponge identifica en el prado (planitud, cromatismo, marco rectangular) coinciden con aquellas que, a juicio de Clement Greenberg, caracterizan al medio pictórico en cuanto tal, y cuya toma de consciencia crítica habría correspondido a la práctica de la pintura moderna (Greenberg, 2006: 112-113). Para una relación entre Greenberg y Ponge, ver: Vouilloux (1998: 143-147).

²⁶⁸ La numeración de estos tres pasajes es nuestra.

(3)

Tout à coup au petit jour à 4 h. du matin se {présente | révèle} un à-plat horizontal, strictement limité, un coup de brosse horizontal, un carré le tapis [*Ajouts (marge de droite)*: c'est à la fois le carré de tapis, immobile enfin, qu'on nous propose, et le plateau du petit déjeuner; *Enfin*: c'est-à-dire après les cahots de la nuit, du voyage nocturne imaginaire]

Très invitant à s'y reposer, allonger

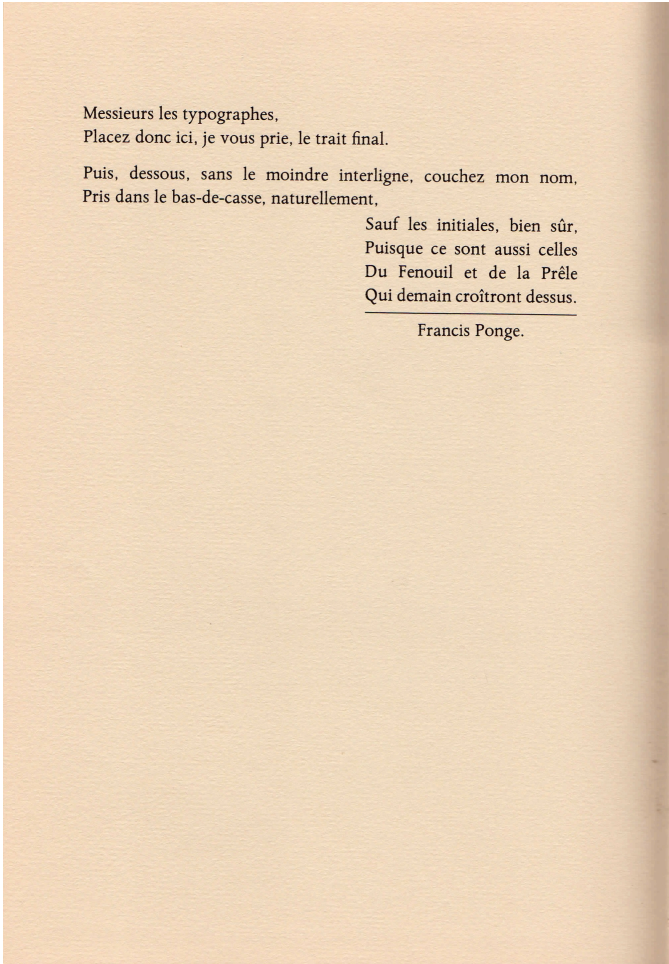
Repose, mesure pour rien, pause. (II, 464)

La horizontalidad plana del prado, que invita a tenderse y a descansar sobre él, constituye uno de los motivos recurrentes de los borradores de «La Fabrique du pré». En principio, esa horizontalidad está asociada a la sensación de «desfallecimiento» que experimenta Ponge ante la dificultad de decir el prado, tal como se puede apreciar, por ejemplo, en las anotaciones del 23 de febrero de 1963: «"El prado, superficie amena, morrena de los bosques"; eso es todo lo que me vuelve espontáneamente, de mi largo trabajo de tantos días hace tres años (tres y medio). Nada más. Voy (voy por tanto) a acostarme. O incluso: (¿significa esto que voy a tener que acostarme?) / Y todo, entonces, habrá acabado» (II, 470).

Ahora bien, el énfasis concedido por estos pasajes y otros a la planitud, la horizontalidad y la coloración del prado —esa pincelada o brochazo propinado *d'un seul coup* por la naturaleza—, también está asociado a una comprensión muy específica de la pintura, según la cual esta última aparece considerada como una obra «perfecta», «inmóvil» y «final», es decir, propiamente, como una obra *terminada*. Tan terminada que el descanso al cual invita la horizontalidad del prado termina por ser el descanso final, definitivo y silencioso de la muerte y de la sepultura del individuo bajo su superficie. Esto resulta claro si se sigue la secuencia completa de estos borradores, los cuales conducen al epitafio que se encuentra al final del poema «Le Pré», donde Francis Ponge solicita a los tipógrafos que sitúen su nombre —su firma— bajo una línea horizontal que corresponde a la horizontal del prado.

Messieurs les typographes,
Placez donc ici, je vous prie, le trait final.
Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom,
Pris dans le bas-de-casse, naturellement,
Sauf les initiales, bien sûr,
Puisque ce sont aussi celles
Du Fenouil et de la Prêle
Qui demain croîtront dessus.

Francis Ponge. (II, 516-517).



Messieurs les typographes,
Placez donc ici, je vous prie, le trait final.
Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom,
Pris dans le bas-de-casse, naturellement,
Sauf les initiales, bien sûr,
Puisque ce sont aussi celles
Du Fenouil et de la Prêle
Qui demain croîtront dessus.

Francis Ponge.

Figura 7: Versión final de la firma figurativa en el poema «Le pré» sobre página marrón (Ponge, 1979: 238)

El problema que surge en este contexto se puede entender, en consecuencia, como una nueva vuelta de tuerca de aquello que hemos denominado como el conflicto o la tensión entre lo terminado y lo acabado, y aquello que siempre está en curso de hacerse. Porque la horizontalidad del prado, es decir, la cualidad diferencial que justifica la tentación de emplear el medio pictórico, solo da cuenta de un aspecto parcial de la evidencia del prado. Esto no significa que esa horizontalidad sea desechada, sino que el mismo objeto

se ofrece también desde otra perspectiva –una perspectiva que, de alguna manera, siempre estuvo presente–. Esa perspectiva consiste en que, a pesar de la horizontalidad del prado, cada uno de sus tallos crece verticalmente hacia el cielo.

Este aspecto, que se puede apreciar en la frase «mañana crecerán encima» del mismo epitafio que hemos citado, explica que el texto, en una suerte de segundo movimiento, se concentre en el valor semántico, exclusivamente verbal, de la palabra «brotar»²⁶⁹. De este modo, la decisión por parte de Ponge de emplear el medio de las palabras en lugar del medio de la pintura para expresar la evidencia del prado se fundamenta en que la planitud y el carácter terminado, final o inmóvil de la pintura se revela como insuficiente para dar cuenta de aquello que Ponge denomina la «fuerza engendrante» o «la fuerza activa» (II, 480) de la «gnaturaleza de los prados» (II, 504), que se encuentra en la raíz etimológica común de las palabras «naturaleza» y «nacer», y que constituye aquello que permite, precisamente, el movimiento generativo que hace que el prado brote²⁷⁰.

Entre muchos otros pasajes, la segunda entrada de las anotaciones del 10 de noviembre de 1962, permite comprender este argumento:

La merveille des près, et ce qu'il m'en faut dire, si simple que ce soit et donc si difficile, est {que c'est un *à plat* | qu'ils apparaissent pourtant comme un amène à plat} *mais* d'aiguilles *dressées* merveilleusement *debout*, dans un élan vertical un jet (d'eau incarnée) d'une merveilleuse lenteur, douceur, et d'une merveilleuse simultanéité.
uni mais millier (mais un millier uni de consciences dressées)
dans une renaissance simultanée
Le végétal élémentaire à l'état naissant. (II, 458-459).

²⁶⁹ Ver, en este sentido mismo sentido, la lectura que ofrecemos en esta tesis del texto titulado «L'Éillet», donde relacionamos ese «brotar» con la noción de *énérgeia*.

²⁷⁰ Esto se puede apreciar claramente en las anotaciones del 13 de noviembre de 1963: «La Nature, selon l'étymologie de Littré, est, comme je le pensais, du même radical que naître, naissance: le sanscrit *jan*, qui a donné *na* (pour *gna* [*Ajout (marge de gauche)*: *23 juin 1964: je pourrais donc titrer mon texte: "*De la gnature des près*"], latin *gignere*, grec *gignomai*), avec le suffixe *urus*, *tri*, *tor*, qui fait des noms d'agent; *nature* signifie donc l'engendrante, la force qui engendre» (II, 480).

4. **PRÉ** (pré), *s. m.* || 1° Terre à foin ou à pâturage. Un ruisseau qui, sur la molle arène, Dans un pré plein de fleurs lentement se promène, BOIL. *Art p.* 1. Les prés et les bois de bonne qualité sont de tous les biens ceux qui exigent le moins de soins et de frais, GENLIS, *Maison rust.* t. I, p. 48. || Fig. Le pré valait-il la fauchure ? [Le jeu valait-il la chandelle ?] PIRON, *les Misères de l'amour*. || Vert comme pré, très-vert. || Prés salés, prés situés au bord de la mer et ayant une saveur salée excitant l'appétit des animaux et donnant à la chair, au lait, au beurre un goût particulier qui les fait rechercher. La chair du mouton n'est nulle part aussi bonne que dans les pacages ou prés salés, BUFF. Prêchez toujours [au roi] la quadrature, non pas du cercle, mais du pré; c'est une belle et bonne chose que de pouvoir tenir son fait des deux mains.... ID. *Lett. à Louvois*, dans *Revue des Deux-Mondes*, 1862, 1^{er} févr. p. 633. || 2° Pré aux Clercs, nom d'une plaine qui s'étendait dans une partie de l'enceinte actuelle de Paris, où se trouve maintenant le faubourg Saint-Germain : c'était le rendez-vous ordinaire des étudiants, et le lieu où se vidaient les duels. || Fig. et par allusion au Pré aux Clercs, pré, lieu assigné pour un duel. Il est resté sur le pré. Nous vidons sur le pré l'affaire sans témoins, CORN. Sur le pré, au moment de la décision. Il fallait,

On the gnature of the pré

NATURE (lat. *natura*), *s. f.* Ensemble de tous les êtres qui composent l'univers. La nature inorganique, végétale, animale. || Ordre établi dans l'univers. Les merveilles de la nature. || Sorte de personnification de l'ensemble des lois naturelles. || Payer le tribut ou tribut à la nature, mourir. || Philosophie de la nature, sorte de panthéisme. || En phys. Jeux de la nature, voy. JEU. || Ce qui constitue tout être en général, soit incréé, soit créé. La nature de Dieu. La nature humaine. || L'essence, les attributs, la condition propre d'un être ou d'une chose. La nature du feu est de brûler. Ne nous emportons point contre les hommes, en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice : ils sont ainsi faits, c'est leur nature, LA BRUY. || La nature des choses, en général, la nécessité qui résulte de la constitution des choses. || Il est dans la nature des choses, il arrive inévitablement. || Ensemble des propriétés qu'un être vivant tient de sa naissance. Chaque animal obéit à sa nature. Bocchoris comptait pour rien les hommes, croyant qu'il était d'une autre nature qu'eux, FÉN. || Passer en nature, devenir le propre de. || Par extens. Ce qui est comparé à un être vivant, tel qu'un peuple, un gouvernement, etc. Les circonstances et la nature du gouvernement font les vices et les vertus des nations, D'ALEMBERT. || La nature humaine ou simplement la nature, la totalité des conditions physiques et morales de l'être humain. Les besoins, la voix de la nature. || Cet homme est ennemi de nature, il se plaît à faire du mal à soi ou à autrui, ou il condamne toute sorte de divertissements. || Forcer nature, vouloir faire

Figura 8: Definiciones de las palabras «prado» y «naturaleza» en *Diccionario Etimológico* de Émile Littré. Pie de imagen: «De la gnaturaleza de los prados» (Ponge, 1979: 124-125).

En primera instancia, uno estaría inclinado a afirmar que la secuencia de borradores que insiste en el carácter vertical del prado es posterior a la secuencia de borradores que insiste en su carácter horizontal. Y, al menos, si se presta atención a la intensidad de esa insistencia, efectivamente, es así. No obstante, como indicamos, si por una parte la importancia concedida a la verticalidad del prado no elimina o sustituye la horizontalidad del mismo, por otra, cabe la posibilidad de preguntarse si acaso el carácter vertical del prado no ha estado presente, al menos en germen, desde un comienzo.

En cualquier caso, el carácter vertical del prado permite comprender la aparición de una de las secuencias más reiteradas en la totalidad de la «Fabrique du pré», y que corresponde a aquella que se orienta, *contra* la tentación de emplear la pintura, hacia la tarea de hacer nacer verbalmente un prado sobre la página. Debido a su número, solo

citaremos unos pocos ejemplos, extraídos de las anotaciones del 27 de enero de 1963 (1), del 13 al 14 de julio de 1964 (2), y del 23 de julio del mismo año (3), respectivamente²⁷¹.

(1)

Dieu merci, nous ne sommes pas *qu'un peintre* et nous avons autre chose à dire du pré que (prenant notre brosse) de brosser, d'étaler, d'étendre bien à plat, bien uniment à plat, {une couche, | une nappe} étendue de vert: car enfin I°) Le pré sonne (musique, clavecin, Josquin des prez)

2°) Le pré aussi est une occasion de chef-d'œuvre logique. Une simple et complexe, une parfaite notion logique (participe passé préfixe des préfixes) Et il a aussi pour chasser tout ce qui précède, pour l'aérer et le dissiper, une odeur, une haleine, une respiration (chlorophyllienne) (II, 469)

(2)

Malgré notre amour pour la peinture

Prendre un tube de vert, l'étaler sur la page, ce n'est pas faire un pré.

Ils naissent autrement.

Ils sourdent de la page

Et encore faut-il que ce soit page brune.

Il y faut l'espace de l'écriture (de l'inscription)

Et que le temps nécessaire à la parole à l'élocution y soit mis

Préparons donc la page où puisse aujourd'hui naître une vérité qui soit verte (II, 497)

(3)

Lorsque la platitude y est à perfection,

Mais la verticalité de l'herbe nous y ressuscite.

Et comme il s'agit donc plus d'une façon d'être

Que d'un plat à nos yeux servi,

La parole y convient plutôt que la peinture,

Qui n'y suffirait nullement [*Ajout manuscrit (marge de gauche):* Oui, {puisqu'il s'agit donc | certes, s'agissant} d'une façon de vivre / Non d'un plat à nos yeux servi / Il y faut la parole et non pas la peinture / Qui n'y suffirait nullement].

Prendre un tube de vert, l'étaler sur la page,

Ce n'est pas faire un pré.

Ils naissent autrement: ils sourdent de la page...

Et encore faut-il que ce soit page bise.

Préparons donc la page où puisse aujourd'hui naître

Une vérité qui soit verte. (II, 507-508)

²⁷¹ La numeración de estos tres pasajes es nuestra.



Figura 9: *Le Printemps* (1956), Pablo Picasso. Pie de imagen: «Preparemos, pues, la página en que pueda hoy nacer / Una verdad que sea verde» (Ponge, 1979: 190-191)

La decisión de emplear la palabra y no la pintura como medio para expresar la evidencia del prado se fundamenta, como hemos indicado, en que el medio de la pintura parece insuficiente para dar cuenta de la «fuerza engendrante» que caracteriza el brotar del prado. Si la horizontalidad del prado conduce a la noción de descanso final, en cambio, la verticalidad del prado conduce a la noción de renacimiento o de resurrección —o de «insurrección», dice también Ponge (II, 473)—. Un renacimiento o una resurrección que se produce después de la lluvia, una vez que la «tormenta original (...) ha retumbado (hablado)» (II, 490).

Pero la decisión de emplear la palabra para expresar la evidencia del prado no solo está condicionada por la tentación de emplear la pintura, sino también por la tentación de emplear la música. Las anotaciones del 27 de enero de 1963 que hemos citado son muy explícitas en este sentido: la pintura no solo resulta insuficiente para dar cuenta de la evidencia del prado porque este último constituye «una perfecta noción lógica», sino también porque «el prado suena (música, clavicordio, Josquin des prez)».

Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el prado no solo ofrece una evidencia visual y una evidencia verbal, sino que también ofrece una evidencia auditiva. Esa evidencia auditiva está ligada al carácter sonoro de la lluvia, que hace posible el

renacimiento o la resurrección del prado –y del mismo Ponge, quien puede salir, en consecuencia, de su estado de desfallecimiento para disponerse nuevamente a hacer nacer un prado sobre la página–.

Es importante subrayar que la evidencia auditiva no se añade como una nueva cualidad diferencial del prado sino que, en cierto sentido, al igual que las otras dos, ha estado presente desde un comienzo, así como las tres estarán presentes, cada una a su modo, hasta el final.

Cuando las anotaciones del 27 de enero de 1963 afirman que «el prado suena», no están inaugurando una nueva serie de borradores sino que, por el contrario, remiten a las anotaciones del 12 de octubre de 1960, es decir, a la tercera jornada de escritura de «La Fabrique du pré». En esa jornada, Ponge reproduce las circunstancias de una conversación que tuvo con Philippe Sollers donde este último, con ocasión de su lectura de las «primeras notas SOBRE este *prado* (o DE este *prado*)», cita la frase de Rimbaud «LE CLAVECIN DES PRÉS»:

Je lui ai demandé aussitôt de se taire, –mais de me recopier la phrase de *ma* lettre-à-lui, concernant ce sujet. / De se taire? –mais c’était trop tard. Je repense aujourd’hui à ce clavecin rimbaldien. Pourquoi cela est-il juste? Parce qu’en effet le pré sonne comme un clavecin, {entre | par opposition avec} les orgues de la forêt voisine (et des roches) et {la mélodie | le chant aigu} continue, l’archet (?) du ruisseau (ou de l’eau). Que SIGNIFIE clavecin? cela signifie: clavier (étendu sur plusieurs octaves) de notes *variées*, dont le timbre est plutôt *grêle*, pincement de ou *percussion* sur des cordes *minces* (herbe), éclatements comme de *sonneries* petites et sans pédales, *brèves*: un peu une musique de boîte à musique: tigettes et fleurettes, champ varié (du grave à l’aigu), {épanouissement | éclosion | éclatement} de fleurs petites, vives et variées sur des tiges brèves, et grêles. Voix mièvres. Champ varié et le plus souvent rigoureux de voix mièvres, grêles. Plaisir raffiné, délicat bien que quasi {prosaïque | fastidieux}: moins chantant que l’orgue ou l’archet [Ajout (*bas de la page*): *Pré* de J.-S. Bach. Dans un des concertis brandebourgeois de J.-S. Bach une très longue et quoique très variée très insistante et fastidieuse dans le grêle séquence du clavecin-solo.]: de plein pied avec la parole, la voix humaine (...) (II, 443).

Es importante notar que el «clavicordio rimbaudiano» convoca una serie asociaciones que no son exclusivamente sonoras (después de todo, la referencia a la música surge a partir de la *frase* de un *poeta* en el marco de una *conversación* entre *escritores*). Según este pasaje, el prado suena de una manera particular que se distingue del sonido del bosque y del sonido del arroyo. Pero, por otra parte, su teclado cubre también una extensión que «se despliega» en octavas, y el golpeteo de sus cuerdas emite unas notas que son «variadas», «delgadas», «finas» y «breves» como la forma de los tallos de la hierba y de las cuerdas vocales, y como la forma que ofrecen las notas escritas sobre la partitura del primer movimiento del *Quinto Concierto Brandeburgués* de Bach²⁷².

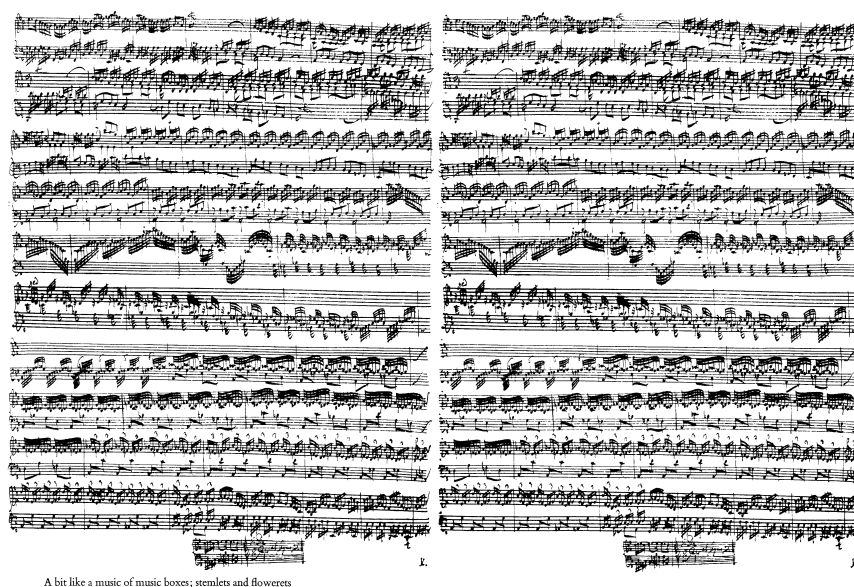


Figura 10: Partitura del solo de clavicordio del *Quinto Concierto Brandeburgués* de J.S. Bach. Pie de imagen: «Como música de caja de música: tallitos y florecillas» (Ponge, 1979: 28-29).

En principio, se podría pensar que *La Fabrique du pré* plantea una disimetría entre las dimensiones de lo sonoro, de lo verbal y de lo visual. Una disimetría que favorece a la música y a la palabra por sobre la pintura. Después de todo, Ponge nunca llega a decir

²⁷² Este clavicordio convoca también el nombre de Josquin des Prez, el Prado de los letrados y *St.-Germain-des-prés*, este último considerado como «barrio de polemistas» y, en consecuencia, como «lugar de la decisión» (II, 443). El prado como «lugar de la decisión» constituye, por su parte, otro de los motivos más recurrentes en *La Fabrique du pré*.

«gracias a Dios, no somos solo un músico», como sí dice «gracias a Dios, no somos solo un pintor».

En cierto sentido, se puede afirmar que el carácter sonoro del prado se encuentra particularmente cerca de la palabra, porque esta última también suena y se organiza en una secuencia de repeticiones sobre un mismo motivo que se caracteriza por su variación. Por otra parte, el carácter sonoro del prado participa, como hemos indicado, del movimiento ascendente, vertical, que caracteriza el brotar del prado, y que contrasta con la horizontalidad plana que caracteriza a la pintura. El carácter sonoro del prado también está muy ligado al nombrar original que comentamos a propósito de las onomatopeyas. De hecho, el mismo Ponge confunde voluntariamente la «tormenta original», el «lenguaje original» y el prado entendido como «lo vegetal natural en estado naciente» (II, 459, 490). Las onomatopeyas originales son, literalmente, los «granos de la erudición» que germinan después de la lluvia (II, 485), cuyo carácter sonoro se expresa en la necesidad de que, en su infinita variedad, esos granos suenen –broten– todos juntos o simultáneamente (II, 468-469, 493).

Sin embargo, *La Fabrique du pré* plantea, a nuestro juicio, una relación mucho más compleja entre lo visual, lo sonoro y lo verbal.

En este sentido, bien se puede afirmar que la verticalidad de la música y de la palabra solo puede *aflorar* a partir de la horizontalidad pictórica del prado, es decir, que esta última es aquello que permite, precisamente, ese florecimiento. El carácter sonoro del prado, por su parte, no solo convoca asociaciones musicales sino también, como hemos indicado, asociaciones visuales y semánticas. La palabra escrita, a su vez, se ofrece visualmente en el espaciamiento de la letra sobre la superficie de la página y en el uso de diversos recursos caligráficos y tipográficos. En última instancia, uno podría pensar también en que Ponge quiso que la edición de *La Fabrique du pré* fuese una

edición ilustrada, que las páginas del poema «Le pré» fuesen marrones, y que las páginas de los borradores fuesen verdes. Por otra parte, como sabemos, el mismo Ponge atribuye la decisión de publicar los borradores inacabados de sus poemas a la práctica de los artistas que tuvo la oportunidad de observar con ocasión de la visita a sus talleres a contar de la década de los cuarenta.

El carácter visual, sonoro y verbal del prado reafirma la idea de que, aunque se sitúe en el plano tradicional de lo visual, el uso pongeano de la noción de evidencia integra también la participación de otros sentidos, de modo que esa evidencia asume la condición de una experiencia multisensorial o corporal. Por otra parte, el carácter visual, sonoro y verbal del prado replica las dimensiones gráfica, fónica y semántica que Ponge concede, como sabemos, a la materialidad de la escritura, por lo que antes de plantear una relación de «correspondencia *entre* las artes», el uso pongeano de la noción de evidencia en *La Fabrique du pré* plantea una relación que se produce al interior del ámbito de la palabra.

En este sentido, la evidencia del prado, es decir, su carácter elemental y primordial, tanto en la dimensión de las palabras como en la dimensión del mundo físico, consiste en que constituye un caso ejemplar del «principio de la vida» (II, 489), que al reunir en sí los procesos de generación de los tres reinos de la naturaleza (vegetal, animal, mineral), condensa a la naturaleza entera. «La hierba expresa así la resurrección universal bajo la forma más elemental» (II, 476).

De esta manera, la pintura no basta para expresar la evidencia del prado, porque este último, como indica Ponge, no es algo que simplemente se ofrezca a la mirada, sino que es «una manera de vivir» o «una manera de ser», la cual solo puede ser expresada

por la palabra considerada como «único medio del espíritu»²⁷³ (II, 497). Pero esa palabra, como la *Fabrique du pré* se encarga de demostrar, solo puede expresar esa manera de vivir o esa manera de ser una vez que ha pasado por la experiencia no solo de la pintura, sino también de la música.

Esto explica que el poema *La Fabrique du pré* sea, en última instancia, una alabanza que se eleva a la naturaleza –«la naturaleza en nuestro planeta y lo que cada día al despertar somos» (II, 493)–. Una naturaleza que, en una suerte de armonía pre-establecida, «nos propone eso a lo que precisamente estábamos dispuestos» (II, 498), y que consiste en aquello que Ponge denomina, en una nueva referencia al cromatismo, como «una verdad, hoy, que sea verde» (II, 516).

²⁷³ La consideración del prado como una «manera de ser» aparece tempranamente en los borradores. Según las anotaciones del 22 de octubre de 1960, el prado es una manera de ser porque es «un carácter, un individuo / *Tiene un origen*, una herencia: / (...) / *Tiene un comportamiento* (*Un gesto, una figura expresión peculiar*)», y porque el prado «*tiene una manera de morir* (y de perpetuarse: *un modo de perpetuación*) peculiar» (Casado, 435-437).

CONCLUSIÓN

«D'où, si nous voulons être coopératifs avec les chercheurs en ce domaine, la démarche si bien décrite par Picasso disant à Brassaï: "Sans doute existera-t-il un jour une science [...] qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur. Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voilà pourquoi je date tout ce que je fais"» (II, 1318)

Francis Ponge, «Préface».

El objetivo de esta tesis ha consistido en proponer una lectura de la obra de Francis Ponge a partir de la operación de la noción retórica de evidencia, considerada como aquello que está en la base del interés que demuestra su escritura por la pintura y, en general, por la visualidad.

En particular, nuestra pregunta de investigación nos ha conducido a determinar que la escritura pongeana implica una transformación de la antigua noción retórica de evidencia, cuyo dar a ver concede una importancia crucial al medio material de la palabra en la pretensión de restituir la presencia del objeto, y que se revela como un proceso de modelado de una materia que se muestra en permanente movimiento hacia un forma, sin que esta última sea necesariamente una forma final.

El recorrido que hemos ofrecido permite afirmar que esa transformación está condicionada por la reflexión que el mismo Francis Ponge desarrolla acerca de la práctica de la pintura moderna, que tuvo la oportunidad de conocer en sus visitas a los talleres de los artistas.

Desde esta perspectiva, el uso pongeano de la noción de evidencia continúa expresando el deseo tradicional por parte de la palabra por proporcionar una percepción inmediata del objeto tal como se asumía que podía hacerlo la pintura.

En este sentido, como argumentamos, no puede ser trivial que la reflexión pongeana acerca de la noción de evidencia encuentre su mayor desarrollo en el contexto de la extrañeza que produce un viaje y, más específicamente, en el contexto de la búsqueda de una palabra precisa que dé cuenta adecuadamente de la impresión de un color que ofrece el paisaje.

La diferencia fundamental que existe entre el uso pongeano de la noción de evidencia y su uso por parte de las retóricas antiguas radica en que ese deseo ya no está dirigido a la capacidad de la pintura para ofrecer una representación o un reflejo de los objetos, sino que está referido al medio pictórico en cuanto tal, cuya materialidad y posibilidad de manipulación resultan más evidentes que en el caso del medio poético. Por esta razón, se puede afirmar que la noción de evidencia, tal como la entiende Ponge, no pretende representar la imagen mental de un objeto sensible ante la imaginación del receptor, sino que presentar de manera sensible el proceso textual de su producción, asumiendo los obstáculos con los que se encuentra al intentar cumplir ese objetivo, e incluso, la misma imposibilidad de alcanzarlo, con lo cual la noción de evidencia adopta el carácter dinámico de un dar a ver que se muestra él mismo en el acto de su realización.

Aunque muchos de los atributos que Ponge concede a su escritura provienen de la reflexión retórica tradicional acerca de la figura afectiva de la evidencia (claridad, simplicidad, brevedad, novedad, sorpresa), la consciencia que demuestra acerca de la condición mediada de toda expresión pertenece al ámbito de una reflexión eminentemente moderna. Esa condición mediada es la que explica que la escritura pongeana, en búsqueda de una inmediatez que está fuera de su alcance, se proponga a sí misma como un trabajo sobre una materia cuya resistencia es preciso vencer.

Por esta razón, como hemos indicado, la escritura pongeana no pretende representar simplemente la realidad, sino plantearse ella misma –problemáticamente– como una representación de la realidad y como objeto material que forma parte de esa realidad.

Ahora bien, afirmar que el interés pongeano por los aspectos materiales de la práctica artística es aquello que permite establecer una relación entre su proyecto de escritura y el trabajo de los pintores solo equivale a plantear el problema. La razón de ello reside en que, tal como ha demostrado esta investigación, la posición pongeana frente a la palabra y frente a la imagen no solo es múltiple y variada, sino que se caracteriza por una complejidad que introduce continuamente un elemento desestabilizador apenas parece haber establecido entre ellas una analogía o una comparación.

Esta suerte de rizo o de bucle se puede apreciar cada vez que la reflexión pongeana se orienta a la determinación de lo más propio de la escritura, como si la misma noción de propiedad pasara necesariamente por una reflexión acerca de aquello que no es propio, o incluso de aquello que es impropio.

No es este el lugar para insistir una vez más sobre este argumento. Los ejemplos que hemos expuesto son numerosos. Pero eso es lo que se puede apreciar, al menos, en tres aspectos claves de la poética pongeana: en su interés por fundar una nueva retórica que conduce directamente a una reflexión acerca de la valoración del trabajo de producción en lugar de la categoría de obra por parte de la práctica de la pintura moderna –«estandarte de la vanguardia intelectual»–; en su interés por publicar los borradores de sus textos según el ejemplo de las «planchas rechazadas» de los artistas visuales; y, por cierto, en su interés por determinar la dimensión semántica de las palabras como aquello que permite afirmar la superioridad de la escritura con respecto a

las restantes prácticas artísticas, y que solo surge a partir de una comparación con el trabajo de los pintores.

«Ut pictura poesis»: «C'est comme les peintres, que nous sommes écrivains». No cabe duda de que la escritura pongeana se inscribe en esta tradición. Y, no obstante, en una nueva vuelta de tuerca, esos mismos tres aspectos claves, ¿acaso no señalan la existencia de una reflexión previa según la cual la pintura moderna, en lugar de proponerse como obra terminada que ofrece una percepción inmediata y simultánea de los objetos que representa en el espacio, se temporaliza y se muestra, en cambio, como proceso? ¿Es decir con un atributo que, de acuerdo a una perspectiva tradicional, pertenecería a la palabra? Si la escritura pongeana encuentra en la práctica de la pintura moderna la posibilidad de proponerse ella misma como proceso, ¿acaso ese proceso no ha sido considerado siempre, desde una perspectiva igualmente tradicional, como un atributo de la palabra?

«Relación infinita» (Foucault) u «oscilación distinta» (Nancy), la noción de evidencia lleva de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen en una dialéctica inestable que no parece detenerse nunca.

En este sentido, el uso pongeano de la noción de evidencia pone en primer plano y problematiza las oposiciones binarias que la tradición del «ut pictura poesis» y la reflexión sobre las «correspondencias entre las artes» suelen utilizar como categorías para describir las relaciones entre la palabra y la imagen.

El uso pongeano de la noción de evidencia se sitúa, ciertamente, en el plano de un tránsito entre lo verbal y lo visual («le regard-de-telle-sorte-qu'on-le parle»). Por esta razón, ese uso permite comprender que las relaciones entre lo verbal y lo visual no solo se establecen entre las artes verbales y las artes visuales, sino también al interior del mismo ámbito de la palabra. Por otra parte, el uso pongeano de la noción de evidencia

también permite comprender que esas relaciones se inscriben en el marco más amplio de una experiencia que integra necesariamente la totalidad de los sentidos corporales. Esto explica, entre otros aspectos, la aparición de aquello que Derrida denomina el «devenir háptico de lo óptico» y la posibilidad de identificar una evidencia verbal, una evidencia visual y una evidencia auditiva, tal como tuvimos la oportunidad de apreciar con ocasión de nuestra lectura de *La Fabrique du pré*.

Desde esta perspectiva, la noción de evidencia permite comprender, como decimos, el interés pongeano por la pintura y, en general, por la visualidad, pero al mismo tiempo ese interés permite comprender por qué dicha noción ha expresado desde siempre la voluntad de establecer un vínculo estrecho entre el arte y la realidad o entre el arte y la vida.

El uso pongeano de la noción de evidencia alcanza su significado más pleno, precisamente, en la expresión de esa voluntad. Una voluntad que se expresa, ciertamente, en que los atributos que Ponge concede a los objetos literarios son los mismos que concede a los objetos del mundo exterior («vida», «complejidad», «presencia», «espesor», «tridimensionalidad», «palpabilidad», «indubitabilidad», «realidad», «existencia»), pero cuya expresión se desplaza, por otra parte, más allá de los límites de la reflexión retórica, poética o estética, hacia el ámbito de una reflexión cognoscitiva y moral.

El interés pongeano por la noción de evidencia se puede rastrear a través de toda la extensión de su escritura, desde un texto temprano como «Le Martyre du jour ou "contre l'évidence prochaine"» (1922), hasta un texto como «Grand hôtel de la rage de l'expression et des velléités réunies» (1976), pasando por textos como «L'Œillet» (1941-1944), «Des Cristaux naturels» (1946), «Pochades en prose» (1947-1948), «My Creative method» (1947-1948), «Le Verre d'eau» (1948), «Sculpture» (1948), «Pierre

Charbonnier» (1949), *Pour un Malherbe* (1951-1957), *Comment une figure de paroles et pourquoi* (1951-1976), y *La Fabrique du pré* (1960-1970).

El recorrido que hemos propuesto en esta investigación abarca un periodo de más cincuenta años de escritura pongeana. Ese recorrido demuestra el interés sostenido por parte de Ponge por la noción de evidencia y la importancia que dicha noción tiene en su «método creativo». Una importancia que solo se puede comprender a partir del vuelco que experimenta el uso de dicha noción con respecto a la valoración negativa que recibe en «Le Martyre du jour ou "contre l'évidence prochaine"», y que queda asociada desde un principio a una problematización de la capacidad de la palabra en cuanto *medio* expresivo para representar de manera acabada su objeto a partir de su puesta en práctica en un texto como «L'Œillet».

En particular, la noción de evidencia permite comprender aspectos que son centrales en la poética pongeana y que, aunque disímiles a primera vista, parecen adquirir coherencia cuando se los pone a la luz de dicha noción. Así ocurre, por ejemplo, con el interés por la motivación del signo lingüístico y por la adecuación entre texto y objeto, así como con la reflexión acerca del espesor y de las tres dimensiones de la palabra. Así ocurre también con la búsqueda de la propiedad de los términos y de la perfección de la expresión verbal, con la valoración del principio estético de la *difficulté vaincue*, y con la postulación de un nuevo tipo de textos situados entre la definición y la descripción. Así ocurre con el gusto por las sentencias y por las inscripciones epigramáticas, así como con la postulación de una «poesía plástica» que hemos definido en términos de una *tentación de las formas*. Como hemos visto, incluso la distinción usual por parte de la crítica entre la escritura de textos abiertos y de textos cerrados, puede ser comprendida a la luz de la noción retórica de evidencia, entre muchos otros aspectos.

En este sentido, la noción de evidencia podría postularse como una suerte de clave maestra que permitiría la explicación de la totalidad de la escritura pongeana, la cual encontraría en ella la coherencia de un sistema cerrado.

Sin embargo, como hemos tenido la oportunidad de comprobar, la reflexión pongeana salta de un texto a otro, cruzando volúmenes y épocas, empeñándose a cada instante en corregir o problematizar aquello que acaba de establecer. En particular, si el uso pongeano de la noción de evidencia expresa el deseo de acceder a una fórmula verbal «indudable», «infalible», «irrecusable», «decisiva» o «definitiva», al mismo tiempo reafirma el carácter siempre inacabado de todo de discurso frente al riesgo de la clausura del sentido por parte de una palabra cuya autoridad pudiera poner fin a ese intercambio permanente que implica toda comunicación. La evidencia es aquello que no se explica y que, sin embargo, permanece abierto a la reflexión.

«Evidencia próxima», «evidencia muda oponible», «clima de la evidencia», «evidencia concreta», «evidencia poética», «evidencia común», «evidencia extraña», «evidencia de la materialidad del mundo físico», «evidencia de la materialidad de la escritura», «evidencia de la puesta en etapas de una construcción».

¿Qué puede explicar un interés tan encarnizado –tan persistente– por buscar –por encontrar– una evidencia?

Murray Krieger probablemente diría, siguiendo a Derrida, que el interés pongeano por la noción de evidencia expresa una «añoranza ontológica» orientada a la búsqueda de un orden más allá de la sociedad y de los efímeros caprichos del tiempo. Una «huida» de lo arbitrario y de lo convencional. Y, a decir verdad, nada impide afirmar que la escritura pongeana expresa esa añoranza, salvo el hecho de que esa escritura no implica en modo alguno una huida sino, muy por el contrario, la promesa de un nuevo abrazo –cuerpo a cuerpo– con el mundo.

La evidencia pongeana es, en primer lugar, una evidencia que pertenece al objeto, a su donación ante la sensibilidad del individuo, y a la emoción que esa donación produce en esa misma sensibilidad. Así entendida, la noción de evidencia exige como respuesta la expresión de las cualidades verdaderamente particulares del objeto, las cuales, a su vez, se ofrecen como una lección que traspasa los límites de lo estrictamente literario. Por esta razón, la evidencia pongeana es una evidencia que pertenece al objeto y solo después a la expresión verbal, la cual debe adecuarse a la evidencia de ese objeto. Una expresión verbal que intenta sacar al objeto de su mutismo al mismo tiempo que saca al individuo del mutismo que ha producido en él la emoción del encuentro con ese objeto.

La evidencia es aquello que está en el origen de la escritura de Francis Ponge – de su tomar partido por las cosas, teniendo en cuenta las palabras–, la cual asume el desafío lanzado por las cosas intentando vencer la resistencia que ofrecen las palabras, con el objetivo de hacer que la evidencia muda de los objetos se convierta en una evidencia parlante.

La evidencia es aquello cuya presencia muda se impone y gana para sí el consentimiento del individuo. La evidencia no se inventa, sino que se descubre. De alguna manera, la evidencia se ofrece como algo que está fuera del dominio del individuo y que obliga que este último salga fuera de sí, con una exigencia a la cual este último solo le cabe responder.

La búsqueda encarnizada por parte de Ponge de una evidencia expresa un interés igualmente encarnizado por comprender el mundo y su funcionamiento como una manera de permanecer integrado a él. Expresa una fidelidad por o con ese mundo. Y con él mismo y sus semejantes, que pertenecen a ese mundo.

El mundo lanza un desafío al cual es preciso responder. Existen muchas maneras de responder a ese desafío. Pero solo existe una manera en que cada individuo debe responder a ese desafío que se ofrece de una manera igualmente individual.

El interés pongeano por la noción de evidencia expresa su propio compromiso con el mundo y con la vida –una vida entendida como expresión de una individualidad y como la relación de esa individualidad con el mundo y con la humanidad–.

El interés pongeano por la evidencia es expresión de un humanismo. Pero, por esta misma razón, el interés pongeano por la noción de evidencia es expresión de un anhelo, que equivale a la expresión de un compromiso, de una fidelidad y de un deber. De un deseo de conocimiento y de comunicación, si entendemos ese deseo como un deseo de comprensión.

Una lección profundamente humana en el sentido más completo de esta palabra.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Francis Ponge

Ponge, F. (1999 t. I y 2002 t. II) *Œuvres complètes*. 2 volumes. Sous la direction de Bernard Beugnot avec la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon et Bernard Veck. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

– (1971) *La Fabrique du pré*. Genève: Skira.

– (2006) *La soñadora materia: Tomar partido por las cosas, La rabia de la expresión, La fábrica del prado*. Miguel Casado (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

– (1979) *The Making of the pré*. Facsimile Manuscript and English translation by Lee Fahnestock. Columbia & London: University of Missouri Press.

Entrevistas

Chevrier, F., F. Berthet y J. Thibaudeau (2002). «Entretien avec Francis Ponge». En *Cahiers critiques de la littérature*, n°2, décembre 1976, p. 4-32. Reimpreso en Ponge, F. *Œuvres complètes* (v. 2). Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

Dahlin, L. (1980). «Entretien avec Francis Ponge: Ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres». En *The French Review*, Vol. 54, N°2 (Dec.), pp. 271-281.

Gavronsky, S. (2002) «From an Interview with Francis Ponge». En *Books Abroad*, vol. XLVIII, n°4, automne 1974. Reimpreso en Ponge, F. *Œuvres complètes* (v. 2). Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

Koster, S. (2002) «Francis Ponge, "témoin du siècle"». En *Francis Ponge*. Henry Veyrier (ed.), 1983, pp. 97-102. Reimpreso en Ponge, F. *Œuvres complètes* (v. 2). Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

Pop, I. (2002) «Entretien avec Francis Ponge: "C'est très jeune que j'ai commencé à ouvrir le dictionnaire"». En *Digraphe*, n°46, 1976, p. 11-21. Reimpreso en Ponge, F. *Œuvres complètes* (v. 2). Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

Reverdy, P. y A. Breton (1999) «Pierre Reverdy André Breton Francis Ponge: "Nous avons choisi la misère pour vivre dans la seule société qui nous convienne"». En *Arts*, n°382, semaine du 24 au 30 octobre 1952. Reimpreso en Ponge, F. *Œuvres complètes* (v. 1). Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

Ristat, J. (2002) «L'Art de la figue» [avril 1978], *Digraphe*, n°14, 1978. Reimpreso en Ponge, F. *Œuvres complètes* (v. 2). Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

Sollers, Ph. (1970) *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris: Gallimard.

Spada, M. (2002) «Une parole à l'état naissant». [8 et 9 avril 1979], *Francis Ponge, Magazine littéraire*, n°260, décembre, 1988, p. 26-33. Reimpreso en Ponge, F. *Œuvres complètes* (v. 2). Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

Estudios sobre Francis Ponge

- Beugnot, B. (1990) *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*. Paris: PUF.
- Collot, M. (1991) *Francis Ponge: entre mots et choses*. Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- Derrida, J. (1984) *Signéponge=Signsponge* [1975]. New York: Columbia University Press.
- Gleize, J.-M. (1998) *Francis Ponge*. Paris: Éditions du Seuil.
- Leclair, D. (1995) *Lire «Le Parti pris des choses»*. Paris: Dunod.
- Sampon, A. (1988) *Francis Ponge: la poétique du figural*. New York: Peter Lang Publishing.
- Spada, M. (1974) *Francis Ponge*. Paris: Éditions Seghers.
- Thibaudeau, J. (1967) *Francis Ponge*. Paris: Gallimard.
- Veck, B. (1993) *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*. Liège: Mardaga.
- Vouilloux, B. (1998) *Un art de la figure: Francis Ponge dans l'atelier du peintre*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.

Artículos sobre Francis Ponge en publicaciones colectivas

- Adam, J.-M. (2004) «Ponge rhétoriquement». En *Ponge, résolument*. J.-M. Gleize (ed.). Lyon: ENS Éditions.
- Alexandre, D. (2000) «La matière lyrique». En *Francis Ponge: matière, matériau, matérialisme*. Textes réunis et présentés par Nathalie Barberger, François Noudelman et Henri Scepi. Poitiers: UFR.
- Beugnot, B. (1986) «Une poésie du manifeste?». En *Cahiers de l'Herne, Francis Ponge*, n°51. Dirigé par J.-M. Gleize. Paris: Éditions de l'Herne.
- Bonnefis, Ph. y P. Oster (dir.) (1977) *Ponge inventeur et classique*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 10/18, août, 1975. Paris: Union Générale des Editeurs.
- Kingma-Eijgendaal, T. y Smith, P.S. (2004) «Fabriquer *Le Pré*. Rhétorique et iconicité du dernier Ponge». En: *Francis Ponge: Lectures et Méthodes*. Amsterdam: Éditions Rodopi.
- Smith, P.J. (2004) «Ponge épictétique et paradoxal». En *Francis Ponge: Lectures et Méthodes*. Amsterdam: Éditions Rodopi.

Steinmetz, J.-L. (2004) «De la considération». En *Ponge, résolument*. J.-M. Gleize (ed.). Lyon: ENS Éditions.

Veck, B. (1986) «Francis Ponge ou du latin à l'œuvre». En *Cahiers de l'Herne, Francis Ponge*, n°51. Dirigé par J.-M. Gleize. Paris: Éditions de l'Herne.

– (2000) «La Fleur et le signe. Francis Ponge, matérialiste singulier». En *Matière, Matériau, Matérialisme*. Textes réunis et présentés par Nathalie Barberger, François Noudelman et Henri Scepi. Poitiers: UFR.

Zeltner-Neukomm, G. (1956) «Un poète de natures mortes». *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n°45, pp. 422-425.

Artículos y capítulos sobre Francis Ponge en libros y revistas

Casado, M. (2012) «Tomar partido por las cosas». En *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*. Madrid: Libros de la Resistencia.

Collot, M. (1992) «Le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle». En *Europe*, 10:755 (mars), p. 39-45.

Genette, G. (1976) «Le parti pris des mots». En *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Éditions du Seuil.

Gorrillot, B. (2011) «*Lyres* antiques de F. Ponge (Du rafraîchissement lyrique)». En *La Circonstance lyrique*. C. Millet (ed.). Bruxelles: Peter Lang.

Gleize, J.-M. (1983) «La poésie mise en orbite: Francis Ponge». En *Poésie et figuration*. Paris: Éditions du Seuil.

Higgins, I. (1979) «Language, Politics and Things: The Weakness of Ponge's Satire». En *Neophilologus*, 63:3 (July), pp. 347-362.

Iida, Sh. (1997) «Francis Ponge face à l'art contemporain». En *Stella*, n°16, juillet, pp. 77-117.

Miller, B. (1947) «Francis Ponge and the Creative method». En *Horizon*, n°16, september, pp. 214-220.

Richard, J.-P. (1964) «Francis Ponge». En *Onze Études sur la poésie moderne*. Paris: Éditions du Seuil.

Riffaterre, M. (1979) «Surdétermination dans le poème en prose (II): Francis Ponge». En *La production du texte*. Paris: Éditions du Seuil.

Sartre, J.-P. (1947) «L'Homme et les choses». En *Situations I*. Paris: Gallimard.

Vouilloux, B. (1997) «Vers un plus nouveau *Laocoon*. Francis Ponge et la "correspondance des arts"». En *Texte*, n°21-22, pp. 127-159.

Estudios sobre las relaciones texto e imagen

Bergez, D. (2004) *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin.

Bergmann, E. L. (1979) *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: The Harvard University Press.

Galí, N. (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acantilado.

Hagstrum, J. H. (1958) *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press.

Heffernan, J. A. W. (1993) *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hollander, J. (1995) *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.

Jakobson, R. (1987a) «On the relation between visual and auditory signs» [1973]. En *Language in Literature*. Cambridge (Mass.): The Harvard University Press.

Krieger, M. (1992) *Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Lessing, G. E. (2001) *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* [1766]. Barcelona: Folio.

Louvel, L. (2013) «Disputes intermédiales: le cas de l'ekphrasis. Controverses». En *Textimage: Revue d'étude du dialogue texte-image*. En línea. Disponible en: http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvel1.html [accesado el día 19 de mayo de 2017].

Mitchell, W.J.T. (1994a) «Beyond Comparison: Picture, Text, and Method». En *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

– (1986a) «Space and Time: Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre». En *Iconology: image, text, ideology*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

– (1994b) «Ekphrasis and the Other». En *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

– (1986b) «What is an image?». En *Iconology: image, text, Ideology*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Plett, H. F. (2012) «Classical Sources and Their Humanistic Reception». En *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*. Leiden: Brill Academic Publications.

Praz, M. (1979) *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.

Riffaterre, M. (1994) «L'illusion d'ekphrasis». En *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. G. Mathieu-Castellani (ed.). Vincennes: PUV.

Spitzer, L. (1969) «The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar» [1955]. En *Essays on English and American Literature*. New Jersey: Princeton University Press.

Steiner, W. (1982) *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago / London: The University of Chicago Press.

Wellek, R. (1974) «The Parallelism between Literature and the Arts». En *Literary Criticism. Idea and Act. The English Institute, 1939-1972, Selected Essays*. California: The University of California Press.

Obras de Retórica y de Filosofía Antiguas

Anónimo (1997) *Retórica a Herenio*. S. Nuñez (ed.). Madrid: Gredos.

– (1964) *Ad C. Herennium*. H. Caplan (ed.). London: The Loeb Classical Library.

Aristóteles (2007) *Metafísica*. T. Calvo Martínez (ed.). Madrid: Gredos.

– (2010) *Poética de Aristóteles*. V. García Yebra (ed.). Madrid: Gredos.

– (1990) *Retórica*. Q. Racionero (ed.). Madrid: Gredos.

Cicerón (1933) «Academica II (Lucullus)». En *On the Nature of the Gods. Academics*. H. Rackham (ed.). Cambridge (Mass.): The Loeb Classical Library.

– (1997) *De la invención retórica*. B. Reyes Coria (ed.). México D.F.: UNAM.

– (2000) *De la partición oratoria*. B. Reyes Coria (ed.). México D.F.: UNAM.

– (1922) *Rhetorica*. A.S. Wilkins (ed.). Oxford: Oxford University Press.

– (2002) *Sobre el orador*. J. J. Iso (ed.). Madrid: Gredos.

De Halicarnaso, D. (2005) «Sobre Lisias». En *Tratados de crítica literaria*. J. P. Segura, (ed.). Madrid: Gredos.

– (1974) *Dionysius of Halicarnassus: Critical Essays* (v. 1). S. Usher (ed.). London: Heinemann.

Demetrio (1979) *Sobre el estilo*. J. García López (ed.). Madrid: Gredos.

– (1902) *Demetrius on Style*. W. R. Roberts (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Lucrecio (1920) *De la nature*. Alfred Ernout (ed.). Paris: Les Belles Lettres.

Platón. (2007a) «Apología de Sócrates». En *Diálogos* (v. I). E. Lledó Íñigo, J. Calonge Ruiz y C. García Gual (eds.). Madrid: Gredos.

– (2007b) «Fedón». En *Diálogos* (v. III). C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo (eds.). Madrid: Gredos.

– (2007c) «Político». En *Diálogos* (v. V). M^a. I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero (eds.). Madrid: Gredos.

Plutarco (1936) «Were the Athenians more famous in war or in wisdom?». En *Moralia* Frank Cole Babbitt (ed.). London: Harvard University Press.

– (1989) «Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría». En *Obras morales y de costumbres (Moralia)* (v. V). Mercedes López Salvá (ed.). Madrid: Gredos.

Pseudo-Longino (2007) *De lo sublime*. P. Oyarzún y E. Molina (eds.) Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

– (1927) «Longinus Peri Hypsous / On the Sublime». W. Hamilton Fyfe (ed.). Cambridge (Mass.): The Harvard University Press.

Quintiliano, M. F. (1977) *The Institutio Oratoria*. H.E. Butler (ed.). Cambridge (Mass.): The Loeb Classical Library.

Diccionarios y Manuales

Chantraine, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Les Éditions Klincksieck.

Ernout, A. y A. Millet (2001) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris: Klincksieck.

Ferrater Mora, J. (1965) *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Lausberg, H. (1966) *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Tres volúmenes. Madrid, Gredos.

Littre, É. (s.f.) *Dictionnaire de la langue française*. En línea. Disponible en: <http://www.littre.org> [accesado el día 27 de febrero de 2017].

Ruiz de Elvira, A. (1984) *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos.

Libros y artículos en general

Abrams, M.H. (1953) *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University Press.

Apollinaire, G. (1994) *Meditaciones estéticas* [1913]. *Los pintores cubistas*. Madrid: Visor.

Barthes, R. (1970) «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire». En *Communications*, Volume 16, Numero 1, pp. 172-223.

– (1982) «L'effet de réel» [1968]. *Littérature et réalité*. G. Genette y T. Todorov (eds.). Paris: Éditions du Seuil.

– (1980). *S/Z* [1970]. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bing, P. y J. Steffen Brus (eds.) (2007) *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden: Brill Academic Publications.

Bürger, P. (1987) *Teoría de la vanguardia* [1974]. Barcelona: Península.

Chen, Ch-H. (1956) «Different Meanings of the Term *Enérgeia* in the Philosophy of Aristotle». En *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 17, Nº1 (Sept.), pp. 56-65.

Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina* [1948]. México D.F.: FCE.

De Campos, H. (1985) «Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico». En *Vuelta*, nº99, febrero, pp. 23-30.

Del Prado, J. (2005) «Deux procédés de la poéticité moderne» (2005). En *Bulletin Hispanique*, nº1, v. 107, pp. 155-159.

– (1993) *Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Derrida, J. (1967) *De la gramatología* [1971]. Buenos Aires: Siglo XXI.

– (1978) *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.

– (2005) *On touching–Jean-Luc Nancy* [2000]. Stanford (California): Stanford University Press.

Eagleton, T. (2010) *Cómo leer un poema* [2007]. Madrid: Akal.

Eco, U. (2009) *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen.

Éluard, P. (2006 t. I y 2009 t. II) *Œuvres complètes*. 2 volumes. Édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

Foucault, M. (2005) *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.

– (2009) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* [1966]. Madrid: Siglo XXI.

García Gual, C. (1985) *Epicuro*. Madrid: Alianza.

Ginzburg, C. (2010) *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Buenos Aires: FCE.

Greenberg, Cl. (2006) «La pintura moderna» [1960]. En *La pintura moderna y otros ensayos*. Félix Fanés (ed.). Madrid: Siruela.

Greenlee, D. (1973) *Peirce's Concept of Sign*. The Hague: Mouton.

Genette, G. (1976) *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Éditions du Seuil.

Gombrich, E.H. (2002) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* [1959]. Madrid: Editorial Debate.

- Hamon, Ph. (1981) *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- (1991) *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. Paris: Macula.
- Heidegger, M. (1972) «The End of Philosophy and the Task of Thinking» [1969]. En *On Time and Being*. New York: Harper & Row.
- (2000) *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos.
- Henderson, L. D. (1984) «The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art: conclusion». En *Leonardo*, Vol. 17, nº3, pp. 205-210.
- Husserl, E. (1999) *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza.
- Jakobson, R. (1987b) «Quest for the essence of language» [1966]. En *Language in Literature*. Cambridge (Mass.): The Harvard University Press.
- Krauss, R. (1986) «The Originality of the Avant-Garde». En *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachussets: MIT Press.
- Mallarmé, S. (1998, t. I y 2002, t. II) *Œuvres complètes* (2 vv.). Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. «Bibliothèque de La Pléiade». Paris: Gallimard.
- Nancy, J.-L. (2005) *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- Paulhan, J. (1990) *La peinture cubiste: les sources de l'art moderne*. Paris: Gallimard.
- Riffaterre, M. (1982) «L'illusion référentielle» [1978]. En *Littérature et réalite*. Genette, G. y T. Todorov (eds.). Paris: Éditions du Seuil.
- Shklovsky, V. (2004) «Art as Technique» [1916]. En *Literary Theory: An Anthology*. Rivkin J. and M. Ryan (eds.). Malden (Mass.): Blackwell Publishing.
- Starobinski, J. (1988) «Windows: From Rousseau to Baudelaire». En *Hudson Review* (10:4), pp. 551-560.
- Stoichita, V. (2005) *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Todorov, T. (1993) *Teorías del símbolo* [1977]. Caracas: Monte Ávila.
- Voos, J. (1974) «Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt». En *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 72, nº15, pp. 482-508.
- Zanker, G. (1981) «Enérgeia in the Ancient Criticism of Poetry». En *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, pp. 297-311.